Iustina Itu

Funcția formativă a orelor de literatură

Editura didactică și pedagogică — București

Scanned with OKEN Scanner

Dorna
4 III 1982

Iustina Itu

Funcția formativă a orelor de literatură

Editura didactică și pedagogică București, 1981

Scanned with OKEN Scanner

Referenți :
MĂNOIU ION
GHEORGHE MIRCEA
SILVIAN BOATCĂ

Redactor : BEATRICE-ANA GRIGORESCU
Tehnoredactor : LILIANA ANTONIU
Coperta : NEGRESCU D.

Scanned with OKEN Scanner

Soțului meu, în amintirea
celor mai bogate zile

Scanned with OKEN Scanner

CUVÎNT ÎNAINTE

Această carte se adresează tuturor profesorilor și elevilor interesați de evoluția fenomenului literar, parte integrantă a tezaurului de cultură al poporului român. Construită ca o sinteză, în al cărei obiectiv stă lumea școlară, dar cuprinzînd totodată un material care să concentreze atenția celor interesați de cultura umanistă a societății noastre, lucrarea de față urmărește aplicarea tezei referitoare la lupta pentru o nouă calitate. Ea este o contribuție pe linia legării învățămîntului de viață, de cercetare și de producție. Considerăm că, dacă legarea învățămîntului de viață este o înțelegere necesară, legarea vieții de sistemele instrucției școlare trebuie să fie o necesitate asumată.

Punctul de plecare al cărții este lucrarea susținută pentru obținerea gradului I didactic, adăugîndu-i-se, ulterior, rezultatele studierii bibliografiei de specialitate pînă în anul 1980. În alcătuirea acestei cărți autoarea a profitat de practica didactică acumulată în învățămîntul liceal din Sibiu și Brașov, precum și de experiența colegilor săi din anumite județe.

Aducînd mulțumiri tuturor celor care au contribuit la bunul mers al lucrării, autoarea își exprimă speranța de a fi formulat sugestii noi pentru optimizarea predării literaturii române și de a fi servit cultivării gustului literar al generațiilor tinere, deoarece, așa cum spunea G. Ibrăileanu, a contribui la formarea gustului literar al neamului tău este cea mai înaltă datorie patriotică.

I. I.

Scanned with OKEN Scanner

RESURECȚIA IDEALURILOR FORMATIVE

A. CONCEPTUL DE ÎNVĂȚĂMÎNT FORMATIV

Conceptul de învățămînt formativ nu neagă și nu exclude nevoia și rolul informației, ci și-o asumă. El presupune organizarea învățării în așa fel, încît să faciliteze dezvoltarea gîndirii creatoare, precum și capacitatea de a compune și recompune, pe baza cunoștințelor însușite, noi sisteme, transformînd astfel informațiile în acte operaționale.

Modernizarea procesului de învățămînt are ca scop dezvoltarea progresivă a învățămîntului și, așa cum subliniază și Ioan Cerghit[1], factorii care o determină sînt următorii :

— necesitatea promovării unui nou tip de personalitate umană ;
— afirmarea învățămîntului ca forță a progresului social ;
— ascensiunea educației științifice și tehnologice ;
— organizarea învățămîntului pe baza unei noi strategii (legarea mai strînsă a învățămîntului de viață, de practică, de producție) ;
— orientarea sistemelor de învățămînt după principiul educației permanente.

Educația modernă consideră elevul ca principal subiect al procesului de instruire-educație, elevul nemaifiind, ca în vechea practică pedagogică, un obiect al instruirii.

Coordonatele de bază ale unui învățămînt formativ însumează spirit de receptivitate față de nou, cultivarea motivației cognitive și a interesului pentru cunoaștere, dezvoltarea mobilității și a creativității, formarea unor temeinice deprinderi de muncă intelectuală. Comanda socială contemporană se axează nu atît pe un anumit volum de cunoștințe, cît pe educarea unei gîndiri productive, formată prin asimilarea căilor și a metodelor ce compun traseul cunoașterii umane. Posibilitatea de adaptabilitate continuă la situații noi se

---

[1] Ioan Cerghit, *Mutații metodologice în organizarea procesului de învățămînt*. În : „Revista de pedagogie", an XXV, nr. 1, 1976, p. 3.

Scanned with OKEN Scanner

poate realiza, în condiţiile modernizării învăţământului, prin însuşirea instrumentelor de asimilare a cunoştinţelor noi.

Şcoala trebuie să-i înarmeze pe elevi cu metoda de a învăţa („a învăţa să înveţi"), prevenind asimilarea pasivă a cunoştinţelor şi asigurînd un învăţămînt activ, care conduce la dezvoltarea operaţiilor gîndirii.

Însuşirea tehnicilor de studiu reclamă stăpînirea metodelor de cercetare şi descoperire a informaţiilor, de organizare, ordonare şi codificare activă a cunoştinţelor, de condensare a lor în concepte şi modele, transformîndu-le astfel în structuri logice.

Deprinderile de cercetare şi studiu pe care elevii şi le formează în şcoală dezvoltă gîndirea şi imaginaţia lor, capacitatea de analiză şi sinteză, de evaluare a cunoştinţelor. Ele pun bazele stilului de muncă intelectuală, cu un pronunţat caracter activ.

B. RAPORTUL COMANDĂ SOCIALĂ – PROCES DE ÎNVĂŢĂMÎNT

Raportul comandă socială — proces de învăţămînt traduce dialectica evoluţiei de la cauză la efect şi are un caracter logic şi obiectiv. Componentele specifice ale epocii noastre devin cerinţe obligatorii pentru şcoală şi fixează liniile directoare de modernizare a învăţămîntului, în sensul optimizării procesului de integrare socio-profesională.

Noile orientări didactice sînt motivate şi de faptul că învăţămîntul pregăteşte cadrele pentru activitatea pe care o vor desfăşura într-o etapă viitoare. Nu putem omite şi ideea că, în condiţiile accelerării ritmului dezvoltării sociale în ansamblu, progresul se exprimă printr-o creştere a ritmului acumulării de date noi în ştiinţă şi în tehnică. Unele din cunoştinţele însuşite în şcoală vor fi depăşite în următorii ani. Prin urmare, a pune accent, în lecţie, numai pe însuşirea unui volum mare de cunoştinţe este în dauna exersării capacităţilor şi aptitudinilor intelectuale, a formării în ansamblu a personalităţii şi a adaptării socio-profesionale. În urmă cu 30—40 de ani cunoştinţele primite în şcoală se schimbau în ritm mai lent. Ca atare, valorificarea lor se realiza pe o perioadă mai îndelungată. „Azi, volumul informaţiilor tehnico-ştiinţifice creşte cu 300% într-un interval de 18—20 de ani" [1].

Aşadar în condiţiile unei epoci de progrese rapide, mai importantă devine, în desfăşurarea procesului de învăţămînt, dezvoltarea

[1] Bunescu Vasile, *Direcţii de modernizare a învăţămîntului românesc*. În : „Revista de pedagogie", nr. 7—8, anul XXIII, 1974, p. 24.

Scanned with OKEN Scanner

capacității de a învăța mereu, dispunînd de o metodă de lucru, de studiu, pentru a se putea adapta sistemului de informare la zi. Educarea mobilității intelectuale, a creativității pe baza dobîndirii de noi cunoștințe prin eforturi proprii devine o necesitate obiectivă, o tendință logică, izvorîtă din dialectica raportului comandă socială-proces de învățămînt. Dealtfel, gîndirea pedagogică românească nu a fost străină nici pînă acum de misiunea formativă a învățămîntului. Referindu-se la pregătirea elevilor pentru bacalaureat, Spiru Haret, spre exemplu, cerea ca profesorul să verifice, odată cu valoarea volumului informațional deținut de elev, și capacitatea sa de cugetare.

În contextul social contemporan, modernizarea învățămîntului este un proces complex, racordat la nivelul de dezvoltare a științei și a culturii de azi, adecvat pregătirii tipului uman cerut de societatea modernă: „un om armonios dezvoltat, pe linia unui echilibru între specializare și cultura generală. În consecință, conținutul învățămîntului nu trebuie să țintească erudiția de dragul erudiției, ci o cultură multilaterală formativă și funcțională“ [1].

C. RELAȚIA PROFESOR – ELEV ÎN CONDIȚIILE MODERNIZĂRII ÎNVĂȚĂMÎNTULUI

Relația profesor-elev în condițiile modernizării învățămîntului suferă mutații deosebite și dobîndește noi semnificații. Ea nu este nici de tip autocratic, nici de tipul *laissez faire*, ci se bazează pe principiul colaborării, al cooperării, astfel că elevul nu este doar obiect al educației, ci principal subiect al actului de instruire și educație. Profesorul rămîne un factor important în procesul de predare-învățare, un model de gîndire științifică, un organizator dinamic al activității, în direcția formării stilului de muncă al elevilor.

Dacă instrucția didactică este un sistem de conducere și control, care constă în dirijarea procesului de transmitere și însușire a cunoștințelor, de formare a priceperilor și deprinderilor, atunci în realizarea ei concură, ca factori distincți, profesorul și elevul. Procesul de învățămînt presupune o succesiune de cicluri informațional-operative, caracterizate prin unitatea și intercondiționarea următoarelor elemente : informare, acțiune și decizie. Ele se realizează printr-o permanentă comunicare între emițător și receptor.

Lecția, ca purtătoare a mesajului educațional, devine un proces bilateral, iar realizarea circuitului învățării urmează direcția de la

[1] Parfene Constantin, *Literatura în școală*, București, Editura didactică și pedagogică, 1977, p. 37.

Scanned with OKEN Scanner

profesor la elev, prin instruire, și de la elev la profesor, prin control. Informația transmisă de profesor este receptată și prelucrată de elev, care, pe baza ei, își construiește răspunsurile ce le transmite profesorului. Acesta recepționează informațiile de la elev și apoi trece la o nouă informație. În acest mod lecția este structurată ca un permanent dialog profesor-elev. În cadrul ei se confruntă opinii, se dau soluții și se iau decizii. Reprezentat grafic, acest proces dezvoltă ideea că sistemul de învățămînt este un sistem cibernetic, bazat pe *feed-back*, unde „informație înseamnă comandă, iar receptarea include control“ [1].

Conceptul de învățămînt formativ implică o sporire intensă a conexiunii inverse prin prelucrarea globală a informațiilor și transformarea lor în acte operaționale. Metodele și procedeele de stimulare a conexiunii inverse sînt variate și complexe, iar abordarea lor îl obligă pe elev să gîndească și să lucreze singur, să-și controleze și să-și aprecieze activitatea, asigurîndu-se astfel asimilarea cunoștințelor prin efort propriu. În felul acesta se trece de la învățarea spontană și empirică, la învățarea pe baze științifice, de la explorarea primitivă și întîmplătoare, la cea reflectată și conștientă . . ., de la descoperire și invenție la înțelegere și demonstrare“ [2]. Rezultă, prin urmare, că învățarea este condiționată de cunoaștere dar, la rîndul ei, cunoașterea este de fapt un rezultat al învățării.

Este firesc, așadar, să acordăm prioritate, în lecție, participării directe și indirecte a elevului, să subordonăm influența directă a profesorului colaborării cu elevul. J. J. Rousseau, care înțelesese și mai profund această necesitate pentru cel ce învață, recomanda : „Apropie-l de probleme și lasă-l să răspundă singur. Să-și întemeieze ceea ce știe nu pe ceea ce i-ai spus tu, ci pe ceea ce a înțeles el, să nu învețe știința, ci s-o găsească“ [3].

Relația profesor-elev își asumă largi virtuți formative. A rămîne la forma transportului de informație de la profesor la elev înseamnă a contribui foarte puțin la dezvoltarea personalității elevului, deoarece, faptul că opiniile altor oameni plutesc în creierul nostru nu ne fac deloc deștepți.

---

[1] Ionescu Miron, *Mecanismul intim de desfășurare a activității cuplului profesor-elev*. În : *Clasic și modern în organizarea lecției*, Cluj, Editura Dacia, 1972, p. 14—15.

[2] Găvenea Alexandru, *Cunoașterea prin descoperire în învățămînt*, București, Editura didactică și pedagogică, 1975, p. 73.

[3] Apud, Găvenea Alexandru, *Cunoașterea prin descoperire în învățămînt*, București, Editura didactică și pedagogică, 1975, p. 77.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul I

STRATEGIA LECTURII

A. PRELIMINARII DIDACTICE

Predarea literaturii române în liceu dezvoltă cercul de cunoştinţe însuşite în şcoala generală, continuă cultivarea gustului pentru literatură, formează, la elevi, posibilitatea de a stabili criterii ferme de selectare a marilor valori, cu care să se opereze în procesul lecturii. Scopul predării literaturii române în liceu fiind educaţia estetică a elevilor, formarea unui cititor de literatură receptiv la valorile artistice, capabil să manifeste un interes viu pentru cunoaşterea şi însuşirea limbii şi literaturii naţionale, urmează că lecţia de literatură trebuie să-i ofere elevului nu atît date din istoria literaturii noastre, cît metode de investigare a textului literar, să-i înveţe pe elevi nu numai pentru a şti, ci pentru a şti să înveţe continuu. De aceea lectura integrală a operei şi comentarea textului literar reprezentativ oferă lecţiei de literatură română, în liceu, reale virtuţi formative, contribuind la transformarea elevului dintr-un element care contemplă, într-un factor dinamic şi activ, capabil să re-creeze o lume nouă, izvorîtă din paginile cărţii citite.

„A învăţa pe copil să citească înseamnă a-i deschide calea dezvoltării intelectuale“ [1], a-i oferi posibilitatea descoperirii unor idei capabile să genereze motivaţia muncii. De aceea îndrumarea lecturii şi stabilirea principiilor muncii cu textul literar devin elemente principale în organizarea procesului de predare a literaturii în liceu.

Profesorul de literatură română va recomanda, încă de la sfîrşitul anului şcolar, bibliografia obligatorie şi facultativă pentru anul

---

[1] Dottrens R., în colaborare cu Mialaret Gaston, Rast E., Ray M., *A educa şi a instrui*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1970, p. 9.

școlar următor (la clasele X—XII), iar la clasele ce susțin examen de treaptă (IX—XI) se vor afișa listele imediat după examen. La întocmirea listelor bibliografice se vor avea în vedere următorii factori :

— indicațiile programei școlare ;
— opțiunile profesionale ale elevilor ;
— preferințele elevilor pentru un anumit gen de literatură ;
— cultul pentru marile valori ale literaturii naționale și universale ;
— interesul pe care trebuie să-l cultivăm, la nivelul fiecărei grupe de clasă, pentru literatura contemporană ;
— formarea deprinderii de a se informa la zi cu noutățile editoriale și din presa de specialitate.

Pentru sporirea eficienței muncii de îndrumare a lecturii, profesorul poartă discuții individuale cu elevii, realizează anchete informaționale (referitoare la preferințele lor și la opțiunile profesionale), organizează vizite la bibliotecă și la librărie, întîlniri cu scriitorii, cu redactori ai revistelor literare și cu directori și redactori ai editurilor. Răspunsurile elevilor la următoarele întrebări, spre exemplu, pot direcționa preocuparea profesorului în sensul optimizării activității de îndrumare a lecturii :

1) Titlurile și autorii cărților citite în ultimele două săptămîni.
2) Cînd efectuați lectura ?
3) Ce și unde notați observațiile dobîndite prin lectură ?
4) Cîte pagini citești pe oră ?
5) Ce meserie te-ai gîndit să-ți alegi ?
6) Ce fel de cărți ai dori să citești ?
7) În ce mod valorifici lectura făcută ?
8) Care este scriitorul contemporan preferat și de ce ?
9) Precizați două titluri de revistă și două articole din publicistica actuală, pe care le-ați citit în această perioadă.

Opiniile elevilor anchetați de noi, raportate la aceste probleme, dovedesc faptul că, în majoritatea cazurilor, ei își organizează relativ bine cîmpul de lectură și tind să-și aleagă acele opere care au o anumită legătură cu opțiunea profesională. Dificultăți mai mari întîmpină în legătură cu tehnicile de investigare a operei literare și de valorificare a lecturii.

Se poate observa cu ușurință că majoritatea elevilor reține și notează observațiile referitoare la aspectul narativ și dinamic al operei literare și urmăresc prea puțin elementele de artă literară, care, asigură, de fapt, operei statutul existenței sale. Cunoștințele referitoare la compoziția operei, la structura semantică a imaginilor, la bogăția vocabularului, la funcția conotativă a cuvîntului rămîn elemente ascunse. Remarcăm, apoi, preferința multor elevi pentru o literatură

Scanned with OKEN Scanner

facilă (aventuri, romanul polițist), în timp ce domeniul poeziei este prea puțin explorat. Răspunsurile la ultimele întrebări evidențiază necesitatea îndrumării atente a elevilor spre literatura actuală, la nivelul fiecărui an de studiu.

Reținem, de asemenea, rolul deosebit pe care îl are lectura presei literare în medierea raportului autor-cititor, pentru stabilirea unor criterii valorice în munca de îndrumare a lecturii.

Este de la sine înțeles că întreținerea unui adevărat cult pentru marile valori ale literaturii naționale nu este numai un mijloc important de îndrumare a lecturii, ci și de educare a virtuților morale ale personalității umane. Aceasta pentru că scriitorul, prin concepția sa despre lume și viață, exprimată în operă, prin cultul pentru marele factor vital — munca — prin aspirația către autodepășire și desăvîrșire în creația sa, devine un model de muncă intelectuală, operînd ca factor de ghidare asupra personalității cititorului. În acest sens, portretul spiritual și moral al scriitorului, dezvăluit prin activitatea și în opera sa, devine un model, capătă funcție pedagogică și rămîne pentru elev un adevărat „dascăl".

În condițiile unui învățămînt formativ lecția de literatură română se organizează prin desfășurarea dialogului viu între profesor și elev, între elev și elev. De aceea eficiența depinde mult de capacitatea elevilor de a înțelege și a interpreta textul literar, de a stăpîni o anume metodologie a receptării operei.

B. CUVÎNTUL ÎN CODUL LECTURII

Lectura operei literare înseamnă analiza și interpretarea specificității literaturii de a comunica prin limbaj un mesaj estetic. Cititorul este chemat să trăiască în spațiul lecturii experiența sa de viață, să devină re-creator al textului pe care l-a citit. Lectura este, prin urmare, „un eveniment al cunoașterii" și presupune „un mod de a situa opera, de a stabili elemente disjunctive (necesare), de a epiciza textul . . ., de a privi dintr-un unghi epic toți factorii angajați în procesul de creație și în actul interpretării" [1].

Referindu-se la un anume cod al lecturii, supus unor reguli, Ion Vlad aduce cîteva modele de citire a operei literare de către criticii de azi: Ion Negoițescu, în volumul *Analize și sinteze;*

[1] Vlad Ion, *Lectura: un eveniment al cunoașterii*, București, Editura Eminescu, 1977, p. 48.

Scanned with OKEN Scanner

Ion Pop cu volumul *Poezia unei generații*; Mircea Iorgulescu prin volumul *Al doilea rond* etc., variate ca metodă de lectură și unite prin intensitatea participării criticului la lectură.

Ca orice sistem de comunicare, literatura își transmite mesajul codificat, într-un sistem de semne estetice, descifrate în cîmpul lecturii. Fiecare operă literară are codul ei, semnele ei artistice prin care se individualizează în spațiul literaturii. Codul artistic al operei literare se exprimă prin cuvînt. Spațiul lecturii se rezumă, în cele din urmă, la nivelul general al culturii cititorului, la capacitatea lui de a decodifica și de a stăpîni și opera cu anumite tehnici de studiu, căci „nu există o teorie a explicațiilor de text, pentru că fiecare text comportă interesul lui propriu, problemele sale particulare. Dar există tehnici . . ., căci fiecare text e făcut dintr-o anumită materie“ [1], și fiindcă „nimeni n-a interpretat definitiv o mare poezie, ideea ei latentă crește mereu și rămîne la infinit, producătoare de sugestii“ [2].

Lectura trebuie să aibă în vedere, în primul rînd, faptul că literatura, ca modalitate specifică de comunicare, are o anume atitudine față de cuvînt și diferă de actul comunicării obișnuite.

Cuvîntul în literatură nu este un simplu mijloc de comunicare, nu este un semn obișnuit, ci este un semn artistic ce „se referă la un sens ascuns, la un complex de semnificații“ [3], care nu se află în raport de directă corespondență cu sensul obișnuit. Cuvîntul în literatură este un semn care cuprinde atît propria structură a scriitorului, cît și pe aceea a lumii cuprinsă în opera literară. În acest sens s-a exprimat și R. Barthes făcînd deosebirea între scriitor și cel care scrie. În timp ce pentru cel care scrie, în mod obișnuit, cuvîntul este un mijloc pentru realizarea unui scop, limbajul un simplu instrument de comunicare, un vehicul al gîndului, un instrument de exprimare a ceea ce gîndește, de manifestare imediată și exactă, pentru scriitor cuvîntul este intranzitiv, limbajul inaugurează o ambiguitate care se oferă spre descifrare. Deci scriitorul orînduiește, mijlocește ceea ce gîndește printr-o formă laborioasă și regulată. Dacă raportăm, în continuare, limbajul artistic la limbajul comun, sîntem îndreptățiți să subliniem cîteva aspecte ale limbajului artistic :

„a) un grad ridicat de individualizare și autonomizare, faptul că el se întoarce asupra lui însuși, ca o autoreflecție subiectivă ;

b) originalitate ;

---

[1] Bojin Alexandru, *Orientări moderne în studiul literaturii române în școala generală și liceu*, Casa corpului didactic Prahova, Ploiești, 1974, p. 10.

[2] Marino Adrian, *Critica de interpretare*. În : „Contemporanul“, nr. 4, 1969.

[3] Parfene Constantin, *Literatura în școală*, București, Editura didactică și pedagogică, 1977, p. 177.

Scanned with OKEN Scanner

c) o abundență de detalii ;
d) caracter afectiv ;
e) evitarea banalității ;
f) efortul artistului de a-l supune nu atît realității, cît propriului său sistem de semne, ceea ce-i conferă caracter personal ;
g) limbajul comun suferă o mutație poetică în opera literară" [1].

În altă ordine de idei, lectura operei literare presupune cunoașterea deosebirii dintre limbajul artistic și limbajul științific. În această direcție sînt edificatoare părerile lui S. Marcus[2] referitoare la limbajul poetic și limbajul matematic, concentrate în expresii antonimice :

Limbaj poetic	Limbaj matematic
— Dominat de inefabil	— Dominat de explicabil
— Vorbește despre parfumuri, nuanțe, culori și sunete	— Vorbește despre numere și cantitate
— Îl domină și-l depășește pe om	— Este stăpînit de om
— Stă sub semnul particularului	— Stă sub semnul generalului
— Posedă ambiguitate infinită	— Ambiguitatea este absentă
— Îndeplinește o funcție de sugestie	— Îndeplinește o funcție noțională
— Actul liric este reflexiv	— Este tranzitiv (T. Vianu)
— Semnificația poetică este organic solidară cu expresia ei	— Semnificația matematică este relativ independentă de expresie
— Conține în țesătura sa o structură muzicală	— Este independentă de structura muzicală
— Semnificația lirică e variabilă de la un moment la altul, de la un individ la altul	— Semnificația matematică este fixă în spațiu și constantă și în timp
— Este sub semnul vrajei	— Este sub semnul lucidității
— Este sub semnul creației	— Este sub semnul rutinei
— Afectiv	— Rațional

[1] Pascadi Ion, *Nuvele estetice*, București, Editura Academiei R.S.R., 1972, p. 81—82.
[2] Solomon Marcus, *Poetica matematică*, București, Editura Academiei R.S.R., 1970, p. 31—54.

Scanned with OKEN Scanner

Limbaj poetic	Limbaj matematic
— Densitate de sugestie	— Densitatea logică
— Deschidere	— Închidere
— Singular	— General
— Netraductibil	— Traductibil
— Sintagmatic	— Paradigmatic
— Alogic	— Logic
— Imprevizibil	— Previzibil
— Stereotipii personale	— Sterotipii generale
— Inefabil	— Explicabil

Prin urmare, limbajul comun, utilizînd noţiuni, se apropie de limbajul ştiinţific, iar prin capacitatea lui asociativă, prin forţa intuitivă şi prin implicaţiile afective se integrează limbajului artistic. Primul indiciu care îl defineşte pe scriitor ca valoare îl reprezintă conştiinţa cuvîntului, măsura în care limbajul devine, pentru el, un obiect al creaţiei.

Opera de artă depăşeşte funcţia de comunicare realizată prin denotaţii şi face apel la conotaţii, la sensurile derivate, individuale şi simbolice ale cuvintelor, căci „mesajul poetic a crescut odată şi împreună cu expresia metaforică. De aceea lectura studiu a operei literare presupune decodificarea semnificantului pentru a ajunge la semnificat şi a-i descoperi sensul“ [1].

Explorarea lumii operei literare începe de la limbajul ei, de la cuvînt, şi trece spre construcţiile specifice ale stilului, urmărindu-se succesiunea imaginilor prin care se exprimă idei, concepte, sentimente. Expresivitatea limbajului poetic este determinată parţial de alegerea mijloacelor lingvistice ; ea depinde, în primul rînd, de semnificaţia nouă şi creatoare conferită cuvintelor de către autor, prin modalităţi variate de combinare a lor în textul literar. Mijloacele de realizare a expresivităţii limbajului sînt variate. Consemnăm unele din ele, preluînd o diviziune după Aristotel :

a) întrebuinţarea fondului uzual al limbii, cu evitarea expresiilor banale ;

b) folosirea cuvintelor rare sau a unor inversiuni neobişnuite ;

[1] Pascadi Ion, *Nivele estetice*, Bucureşti, Editura Academiei R.S.R., 1972, p. 69.

c) abaterile și abrevierile de la normă ;
d) noutatea și puterea de evocare a expresiei, căci caracteristica esențială a limbajului poetic este fuga de banalitate și evitarea expresiei obișnuite, șterse [1].

Alegerea modalităților de realizare a expresivității limbajului poetic este determinată de conținutul operei. A interpreta opera literară înseamnă a urmări simultan raporturile ce se stabilesc, în țesătura operei, între idei, sentimente și concretizarea lor artistică, a vedea opera ca o structură organică și ca o expresie a relației dialectice între conținut și formă.

C. OPERA LITERARĂ ȘI NIVELELE RECEPTĂRII

Opera literară deține mijloace specifice de cunoaștere a lumii raportată la om. Ea se dezvăluie doar în relația cu cititorul, căruia îi angajează atît universul afectiv, cît și cîmpurile raționale. Procesul de receptare a operei literare are un caracter sintetic și unitar, căci valoarea cognitivă și valoarea social-educativă a operei sînt implicate în valoarea estetică, prin care se definește ca fenomen artistic. Trăsăturile esențiale ale funcției estetice sînt :

„a) *Are un caracter informativ (cognitiv),* «opera ne comunică informații artistice, organizate într-un mesaj specific și transmise printr-un cod» (. . .)

b) *Expresivitatea,* care rezultă mai ales din folosirea limbajului mediat, cu înveliș senzorial, capabil să emoționeze.

c) *Caracterul formativ* (. . .) Opera literară contribuie la formarea conștiințelor, a convingerilor și atitudinilor, la dezvoltarea sensibilității, a gustului estetic“ [2].

Referindu-se la faptul că opera literară este o sinteză de valori și, prin urmare, trebuie receptată ca un organism unic, format din mai multe nivele, I. Pascadi precizează că atunci cînd spunem „funcție artistică“, spunem, implicit, funcție socială și nu negăm în mod estetist sporul cognitiv sau influența social-educativă pe care opera o poate avea. Sociologismul vulgar și didacticismul își aveau doar rădăcina tocmai în ignorarea specificității estetice a artei și în

[1] Munteanu Ștefan, *Stil și expresivitate poetică,* București, Editura științifică, 1972, p. 123—127.
[2] Parfene Constantin, *Literatura în școală,* București, Editura didactică și pedagogică, 1977, p. 20.

Scanned with OKEN Scanner

încercarea de a judeca opera exclusiv prin prisma unor roluri și efecte extraestetice“ [1].

Opera literară trebuie concepută ca o modalitate specifică de reflectare a realității prin imagini artistice, iar receptarea ei presupune investigarea a două obiective pedagogice : „domeniul cognitiv și domeniul afectiv“ [2]. Se știe că opera de artă este o unitate ce se prezintă ca o notație complexă, nu ca o simplă reflectare a realității, căci adevăratul conținut al operei este expresia felului în care artistul concepe această realitate înconjurătoare. Artistul recompune universul prin propriile-i structuri, chiar îl deformează, prin limbajul metaforic.

Literatura este deci o modalitate de comunicare și de emitere a unor mesaje într-un limbaj specific. Mesajul este însă codificat într-un sistem de semne estetice, în care se întîlnește realitatea cu autorii.

Dacă urmărim sensul obișnuit și sensul artistic al cuvîntului stabilim diferența între comunicarea obișnuită și comunicarea literară. De aceea sintagma conotativ-denotativ este cheia prin care receptorul este chemat să descifreze sistemul hermeneutic al operei literare.

Cititorul se implică în procesul decodării mesajului poetic, operație niciodată completă, iar receptarea devine un act de re-creare a operei literare, căci fiecare cititor descoperă textul prin el însuși. Ea presupune capacitatea de a distinge între diverse planuri : planul lumii, al imaginii trăite ; imaginea percepută, care este o realitate spirituală pentru fiecare autor și spectator, planul imaginii notate, care constituie un semn de recunoaștere : imaginea virtuală care permite transmiterea gîndului de la autor la spectator“ [3].

Receptarea operei literare solicită, pe de o parte, spiritul creator al cititorului, iar pe de altă parte, gustul și interesul acestuia pentru literatură. Nivelele estetice ale interesului artistic (curiozitatea, plăcerea și nevoia spirituală) corespund liniei ascendente a participării afective și intelective a subiectului receptor :

„1) Trăirea elementară a conținutului operei, receptarea ei senzorială și emoțională. Elevul să se identifice cu textul, să

---

[1] Pascadi Ion, *Nivele estetice*, București, Editura Academiei R.S.R., 1972, p. 163.

[2] Alecu Viorel, *Studierea literaturii române în liceu*, București, Editura didactică și pedagogică, 1977, p. 9.

[3] Pascadi Ion, *Nivele estetice*, București, Editura Academiei R.S.R., 1972, p. 77—78.

Scanned with OKEN Scanner

audă, să vadă, să-şi reprezinte, să resuscite interior universul creat prin cuvînt.

2) Receptarea textului ca structură artistică. Elevul să refacă viziunea unei opere, prin intermediul formei ei de expresie, de care este indisolubil legată.

3) Posibilitatea de apreciere estetică. Elevul să poată raporta modalitatea artistică receptată la un sistem de valori" [1].

Spiritul creator al receptorului se exprimă prin capacitatea lui de a observa şi de a selecta elementele definitorii ale operei literare, de a le supune unei interpretări avizate, pe baza analizei şi sintezei, compunînd astfel, el însuşi, pe marginea operei citite. Prin urmare, cititorul trebuie să se identifice cu opera literară prin participarea sa intelectuală, dar şi prin trăire afectivă, deoarece numai prin trăire estetică se poate trece la idee. Este de la sine înţeles că receptarea operei diferă de la un cititor la altul şi că ea se concretizează în etape succesive, de la prima lectură pînă la actul critic.

De aceea studierea operei literare în clasele liceale tinde să fie un act de cercetare, prin racordarea sensibilităţii şi imaginaţiei creatoare a elevilor la universul afectiv-intelectiv al produsului literar. Lectura devine, astfel, „un eveniment al cunoaşterii", căci „întîlnirea cu textul literar încetează de a mai fi un act întîmplător în momentul cînd cititorul dispune de criteriile unei lecturi pregătite pentru relevarea comunicării literare (semne şi semnificaţii), pentru descifrarea mesajelor comunicate în sistemul de reprezentări produse de creator" [2].

Receptarea operei, prin contactul direct cu cartea în procesul lecturii, se constituie ca o analiză în care se descoperă „gramatica" textului şi se înţelege „specificitatea limbajului literar şi disponibilitatea de comunicare prin el" [3].

Rezultă, din aceste repere, că receptarea este un proces complex în care se confruntă doi factori esenţiali : a) opera literară, ca sistem organizat în diferite nivele pe baza raportului de subordonare la dimensiunea estetică ; b) subiectul receptor, angajat prin capacitatea afectiv-cognitivă de a stăpîni universul specific al operei.

---

[1] Bratu Bianca, *Literatura şi educaţia estetică a preadolescentului*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1970, p. 5—6.

[2] Vlad Ion, *Lectura — un eveniment al cunoaşterii*, Bucureşti, Editura Eminescu, 1977, p. 22.

[3] Ibidem, p. 23.

Scanned with OKEN Scanner

D. TEHNICI DE LUCRU CU CARTEA

Prin munca independentă cu textul literar, pe baza fișelor de lectură, organizăm studiul literaturii ca un act de cunoaștere, deoarece elevii sînt angajați în descoperirea, analiza și interpretarea fenomenului literar și stimulați să propună ipoteze și să caute soluții. Numai prin contactul direct cu cartea, în actul lecturii, este posibilă adevărata receptare a operei literare.

Acest proces presupune stăpînirea unor tehnici speciale de studiu, a unor deprinderi de organizare a lecturii, de asimilare a informației, precum și de valorificare a cunoștințelor dobîndite prin cercetare. Tehnicile de lucru cu cartea variază în funcție de scopul pe care ni-l propunem și pot fi cuprinse în următoarele grupe :

— Tehnici de documentare și selectare a informațiilor.

— Tehnici de prelucrare și transmitere a datelor.

— Tehnici cu caracter de cercetare, ce constau în emiterea unor ipoteze și încercarea de a le rezolva pe baza experimentului întreprins.

Familiarizarea elevilor cu cartea, ca instrument al muncii intelectuale, se realizează la nivelul ciclului gimnazial, cînd se trece, de la prima etapă a lecturii (etapa lecturii sensibilizatoare), la cea de-a doua etapă (lectura-studiu, concretizată în consemnarea celor citite). Încă din ultima clasă gimnazială elevul trebuie acomodat cu diverse forme de extragere a cunoștințelor dobîndite în cursul lecturii, cum ar fi : teza, planul, rezumatul, conspectul, extrasul și nota de studiu [1].

În clasele liceale se poate lucra cu fișa de studiu complexă (sinteză a extraselor și a notelor de studiu), care presupune deprinderea de a selecta și interpreta informațiile prin metoda analogiei și a comparației. Tehnica realizării fișei de lectură nu este complicată, dar presupune respectarea unei forme organizatorice precise, care-i conferă ținută științifică. În stînga, sus, de pildă, se notează titlul fișei respective, iar în dreapta, sus, reținem întotdeauna autorul și titlul operei. În cuprinsul fișei de lectură se notează idei, citate din operă și comentariul pe marginea lor. După conținutul lor fișele pot fi :

1) Fișe-conspect (idei, întîmplări, fapte, trăiri cuprinse în operă).
2) Fișe cu citate și comentarii referitoare la arta realizării personajelor.

---

[1] **Parfene** Constantin, *Literatura în școală*, București, Editura didactică și pedagogică, 1977 (vezi subparagraful 2, *Modernizarea metodelor de receptare a literaturii)*, p. 40—88.

Scanned with OKEN Scanner

3) Fișe referitoare la arta compoziţională.
4) Fișe cu observaţii asupra vocabularului.
5) Fișe ce cuprind aspecte ale stilului.
6) Fișe cu observaţii asupra versificaţiei.
7) Fișe cu citate și comentarii din bibliografia critică.
8) Fișe de cercetare și dezbatere a unei teme propuse de profesor sau de elev (spre exemplu : Portretul scriitorului ideal în viziunea lui Eminescu, desprins din poezia „Epigonii" ; Ecouri eminesciene în poezia erotică a romanului lui Camil Petrescu ; Alianţe cu lumea eroilor lui I. L. Caragiale în realizarea lui Stănică Raţiu, personaj principal din romanul „Enigma Otiliei" de G. Călinescu ; Arborele genealogic din ciclul morometian, raportat la nivelele conflictului din romanul lui M. Preda).

Lectura este concepută astfel ca un proces de cunoaștere, presupunînd descoperirea și selectarea unor informaţii, analiza și interpretarea lor, organizarea cunoștinţelor dobîndite, în noi sisteme, transformarea lor în acte operaţionale. Aceste nivele ale lecturii conduc implicit la dezvoltarea creativităţii, un atribut fundamental al omului contemporan.

După G u i l f o r d și L ö w e n f e l d, elementele creativităţii sînt :

„— *sensibilitatea la probleme*, care este în măsură să arate acuitatea spiritului de observaţie și a capacităţii de înregistrare a ceea ce este inedit ;
— *facultatea de a rămîne în stare de receptivitate ;*
— *mobilitatea* (sau capacitatea de adaptare rapidă la noi situaţii) ;
— *originalitatea* (considerată ca una din principalele componente ale gîndirii divergente) ;
— *aptitudinea de a transforma și redimensiona* (adică de a recombina faptele cercetate în structuri noi prin asociere și disociere) ;
— *analiza* (sau facultatea de a observa și cerceta fenomenele constitutive ale unui întreg) ;
— sinteza (reasamblarea detaliilor) ;
— organizarea coerentă, adică facultatea de a ordona și armoniza gîndurile, pentru a exprima maximum de idei cu un minimum de mijloace și efort" [1].

[1] Apud, P a r f e n e C o n s t a n t i n, *Literatura în școală*, București, Editura didactică și pedagogică, 1977, p. 99—100.

Scanned with OKEN Scanner

Călătoria de-a lungul operei îi oferă elevului șansa de a confrunta opiniile sale cu ideile proprii gîndirii scriitorului și-l obligă să decidă asupra tabloului de semnificații ale creației artistice. Fișele de lectură condensează eforturile depuse în direcția radiografiei operei și formează deprinderi de muncă intelectuală, operînd direct asupra modelării elevilor ca personalități active și creatoare. Se creează, astfel, nu imaginea unui consumator de literatură, ci a elevului făuritor al propriei personalități, căci este cunoscut că în școală se învață „numai îndrumarea spre știință, iar nu știința însăși“ [1].

Elevul de azi va deveni cititorul permanent de mîine dacă în liceu se înarmează cu metode de receptare a operei literare și cu un sistem de criterii pentru selecționarea valorilor artistice. De aceea îndrumarea și valorificarea lecturii este problema principală atît pentru succesul lecției de literatură română, cît și pentru formarea tînărului ca cititor activ și pasionat, în armonie cu cerințele vieții socio-profesionale în care se va încadra mai tîrziu. Este adevărat că, la nivelul fiecărui an de studiu, profesorul indică lectura obligatorie și facultativă, conform programei școlare. Credem însă că devine absolut necesar ca încă din clasa a IX-a să propunem lectura celor mai reprezentative opere din peisajul literar de azi, îmbinînd sistemul istoric de predare cu informarea asupra fenomenului artistic al epocii în care trăiește elevul. Tînărul din treapta I de liceu trebuie să urmărească mișcarea revuistică actuală și să cunoască sistemele criticii contemporane, pe baza cărora își asigură, valoric, selecția și receptarea operei artistice.

E. CULTIVAREA LIMBII LITERARE

Unul din obiectivele fundamentale ale studierii limbii române este „însușirea și aplicarea normelor de vorbire și scriere corectă a limbii române, folosirea corectă a vocabularului limbii literare, precum și a celui specific profesiei“ [2]. De aceea în orele prevăzute în programă pentru compuneri și exerciții de cultivare a limbii literare se pune accentul pe însușirea limbii române ca instrument de comunicare, pe aplicarea în practică a normelor exprimării orale și

---

[1] Pumnul Aron, *Scrisori inedite*. În: „Luceafărul“, anul I, nr. 8, 1902, p. 126.

[2] M.E.I., *Programa de limba și literatura română pentru învățămîntul liceal de zi și seral*, București, Editura didactică și pedagogică, 1980.

Scanned with OKEN Scanner

scrise. Se știe că mesajul transmis prin limbaj reprezintă, pe de o parte, aspectul oficial și normativ al limbii, iar pe de altă parte este expresia individului, a particularului. Subordonarea la stilurile funcționale ale limbii și la normele ei gramaticale și lexicale aduce comunicării noastre corectitudine, precizie și claritate.

Literatura, artă a cuvîntului, oferă cîmp larg de originală modelare a limbii, căci scriitorul este chemat să dea cuvintelor orientările sale, să le dozeze cu fantezie, „să cioplească din nou calapoadele, după planul cugetării lui" [1].

Din acest motiv insistăm asupra faptului că receptarea operei literare nu înseamnă numai act de cercetare și investigare a creației literare, ci și un proces de însușire a experienței stilistice a scriitorului, exprimată în capacitatea lui de a infuza cuvintelor nuanțe noi și bogate, de a organiza fluxul verbal.

Comunicarea începe cu alegerea cuvîntului și cu situarea lui într-un anume context pentru a exprima cel mai bine ideea pe care dorim s-o transmitem. În textul literar cuvintele obișnuite capătă încărcătură emoțională și expresivă. Să luăm acest text din creația sadoveniană și să urmărim în context viața următoarelor cuvinte : *a clipi, jar, fir, a se strecura, a se înroși, a crește, pîclă, a izvorî.* „Spre asfințit, în fundul pădurii, clipeau încă fire de jar, sub spuză ; într-acolo se strecurau nesimțit cele din urmă păsările, dîndu-i bună seara. Și cu toate că spre răsărit se înroșea luna și creștea lumina peste pîcla ogoarelor, în pădure o umbră tainică și deasă se întindea, izvorînd din văi și cotloane necunoscute."

Prin trecerea de la sensul propriu la sensul figurat al cuvîntului, de la denotație la conotație comunicarea primește culoare și se eliberează de banalitate. Dacă ne prepunem, spre exemplu, să fixăm prin sintagme imaginea țăranului român în preajma răscoalei din 1907 am formula, cu siguranță, cam așa : rob al pămîntului ; crunt exploatat ; umilit și batjocorit ; dîrz și revoltat etc. Concentrările metaforice din poezia lui O. Goga oferă imaginii despre țăranul român plasticitate și măreție : „Voi cei mai buni copii ai firii / Urziți din lacrimi și sudoare ; Frați buni ai frunzelor din codru ; Oștenii fără nume ce duc războiul mare-al tuturora ; Ei ce se ating în neguri și uitare / Și cad și mor de crudă-mpovărare / A tuturor durerilor din lume . . ."

Scriitorul este un bijutier, el lucrează cu pasiune asupra fiecărui cuvînt și numai astfel el devine o individualitate creatoare. Ceea ce conferă originalitatea scriitorului este extraordinara sa intuiție și imaginație în modelarea faptelor de limbă, desigur, în limitele nor-

[1] T. Arghezi. În : *Limbă și literatură*, vol. I, 1974, p. 149.

Scanned with OKEN Scanner

melor gramaticale. Sînt edificatoare, în acest sens, cuvintele cu care T. Maiorescu încheie prima parte a studiului său — *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867* : „Poetul nu este şi nu poate fi totdeauna nou în ideea realizată ; dar nou şi original trebuie să fie veşmîntul sensibil cu care o învelește şi pe care le reproduce în imaginaţia noastră. Subiectul poeziilor, impresiile lirice, pasiunile omeneşti, frumuseţile naturii sînt aceleaşi de cînd lumea : nouă însă şi totdeauna variată este incorporarea lor în artă : aici cuvîntul poetului stabileşte un raport pînă atunci necunoscut între lumea intelectuală şi cea materială şi descoperă astfel o nouă armonie a naturei“ [1].

Iată, spre exemplu, viziunea artistică a celor mai mari poeţi ai neamului, din perioada de după M. Eminescu, asupra aceluiaşi motiv : procesul creaţiei artistice :

— T. Arghezi — *Testamentul* : „Ca să schimbăm acum, întîia oară / Sapă-n condei şi brazda-n călimară, / Bătrînii-au adunat printre plăvani / Sudoarea muncii sutelor de ani. / Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite / Eu am ivit cuvinte potrivite / Şi leagăne urmaşilor stăpîni / Şi frămîntate mii de săptămîni, / Le-am prefăcut în visuri şi-n icoane“.

— L. Blaga — *Poeţii* :

„Ei tac ca roua. Ca sămînţa. Ca un dor.
Ca apele ei tac, ce umblă subt ogor
Şi-apoi sub cîntecul privighetorilor
Izvor se fac în rarişte, izvor sonor“.

Amîndoi poeţii afirmă că munca de creaţie este istovitoare, ea implică trăire intensă şi dăruire totală. Procesul creaţiei artistice traversează un drum greu, de la perioada acumulărilor, la căutări şi nelinişti, pînă la finalizarea actului poetic ce presupune transfigurarea realităţii, exprimarea unei noi viziuni asupra ei.

Observăm că metafora din poezia *Testament* este parfumată cu mireasma uşor arhaică şi populară a vocabularului arghezian, corespunzător cu transmiterea legăturii nestrămutate a poetului cu înaintaşii. Concentrările metaforice blagiene se pătrund de lirismul şi sensibilitatea poetului-filozof chemat să cînte plaiurile mioritice.

Între stilul ştiinţific şi stilul beletristic diferenţa se poate observa analizînd, paralel, următoarele texte referitoare la imaginea Ceahlăului :

a) „Masiv muntos situat în Carpaţii Orientali, între valea Bistriţei la est, a Bistricioarei la nord şi a Bicazului la sud. Este al-

[1] Titu, Maiorescu, *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867.*

Scanned with OKEN Scanner

căutuit în special din conglomerate sculptate de vînturi, ploi și zăpezi. Altitudinea maximă : 1904 m (vîrful Toaca, cel mai înalt vîrf din grupa centrală a Carpaților Orientali). Important obiectiv turistic“ [1].

b) „Priveam fără de țintă-n sus / Într-o sălbatică splendoare /, Vedeam Ceahlăul la apus / Departe-n zări albastre dus, / Un uriaș cu fruntea-n soare ! / De pază țării noastre pus. / Și ca o taină călătoare / Un nor cu muntele vecin / Plutea-ntr-acest imens senin / Și n-avea aripi să mai zboare !“ [2].

Noțiuni științifice, date exacte și precise despre Ceahlău ni se dau în primul exemplu, textul adresîndu-se în primul rînd rațiunii și gîndirii noastre. În cel de-al doilea fragment se realizează o imagine subiectivă asupra Ceahlăului, afectat al imaginației și sensibilității autorului. Ideile și sentimentele sînt redate cu ajutorul imaginilor artistice. Nu ni se dau date precise despre acest masiv muntos, se realizează de fapt imaginea sintetică a Ceahlăului, expresie a viziunii scriitorului.

— Categoriile gramaticale definesc, la rîndul lor, o anumită încărcătură emoțională, de aceea abordarea lor depinde de modurile care se folosesc în expunere. Să ne aplecăm, spre exemplu, asupra unui fragment din opera lui N. Bălcescu, *Românii supt Mihai-Vodă Viteazul* : „Pe culmea cea mai înaltă a munților Carpați, se întinde o țară mîndră . . . Ea seamănă a fi un măreț și întins palat, capodoperă de arhitectură, unde sînt adunate și așezate cu măiestrie toate frumusețile naturale ce împodobesc celelalte ținuturi ale Europei . . . Stînci prăpăstioase, . . . lunci înverzite, livezi mirositoare, văi răcoroase, gîrle a căror limpede apă lin curge printre cîmpiile înflorite, pîraie repezi, care mugind groaznic se prăvălesc în cataracte, printre acele amenințătoare stînci de piatră, care plac vederii și o înspăimîntează totodată“ [3].

Observăm că în această descriere de natură autorul vine cu o recuzită bogată de substantive și adjective, compunînd astfel un tablou static și deosebit de pitoresc. Dacă citim textul fără adjective ne convingem de rolul acestei categorii gramaticale în descriere, de posibilitățile multiple pe care le oferă pentru a îmbrăca tabloul într-o haină de sărbătoare. Alteori în zugrăvirea unor scene de luptă, verbul are darul de a conferi comunicării dinamism și patetism. Ne convingem dacă urmărim frecvența verbelor în poezia lui M. Eminescu, *Scrisoarea III* (fragment).

---

[1] *Dicționarul enciclopedic român*, vol. I.
[2] G. Coșbuc, Vara.
[3] Nicolae Bălcescu, *Opere alese (Românii supt Mihai Voievod Viteazul)*, București, E.S.P.L.A., 1960, p. 215—216.

Scanned with OKEN Scanner

„Cad asabii ca și pîlcuri risipite pe cîmpie,
În genunchi cădeau pedeștri, colo caii se răstoarnă,
Cînd săgețile în valuri, care șuieră, se toarnă
Și, lovind în față-n spate, ca și crivățul și gerul,
Pe pămînt lor li se pare că se năruie tot cerul . . .
Mircea însuși mînă-n luptă vijelia-ngrozitoare,
Care vine, vine, vine, calcă totul în picioare ;“ [1].

Înțelegem, desigur, de ce marii noștri prozatori, reprezentanți ai epicului pur, I. Creangă și L. Rebreanu, construiesc narațiunea pe forța verbului pentru ca edificiul să dăinuiască peste timp.

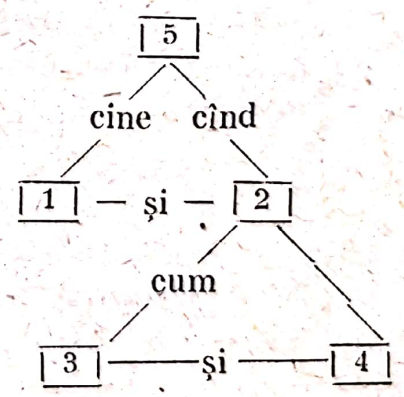
Întotdeauna este necesară legătura logică între ideile abordate și limbajul folosit. De aceea propoziția și fraza să respecte normele gramaticale și, prin bogăția și varietatea ei, să confere comunicării precizie, claritate și plasticitate. O frază clădită pe armonie și echilibru, în care alternează propozițiile bogate cu cele alcătuite dintr-un număr redus de cuvinte este rodul unei elaborări judicioase și al unei sensibilități artistice. Se știe că semnele scrisului nostru sînt roadele gîndirii noastre ; că „nu e vorbă care să fie urîtă după sunet, toate sînt bune cînd ne dau o nuanță. Trebuie să fie o legătură intimă între obiectul ce descrii și muzica frazei tale“ [2].

Exemplificăm cu analiza unei fraze din opera lui I. Creangă, *Amintiri din copilărie :*

„Cînd *auzeam* noi pe moș Luca pomenind cu drag de casă / și cînd mai *vedeam* cum *rămîn* satele și locurile frumoase în urmă / și tot altele necunoscute *se înfățoșează* înainte-ne, / supărarea noastră *creștea* la culme.“ /

Felul propozițiilor :

5 = propoziție principală ;
1 = propoziție subordonată temporală ;
2 = propoziție subordonată temporală ;
3 = propoziție subordonată completivă directă ;
4 = propoziție subordonată completivă directă.



[1] Mihai Eminescu, *Poezii — proză literară*, București, Editura Cartea românească, 1978, p. 110—111.
[2] B. Șt. Delavrancea, apud Bulgăr Gh. *Problemele limbii literare în concepția scriitorilor români*, București, Editura didactică și pedagogică, 1966.

Scanned with OKEN Scanner

— În viziunea artistică a scriitorilor noștri semnele de punctuație devin procedee stilistice prin care monologul și sondajul psihologic sînt ridicate la o cotă dramatică foarte puternică. Trăirea intensă, dialogul dintre datorie și sentiment ce a pus stăpînire pe sufletul lui Apostol Bologa, eroul romanului *Pădurea spînzuraților* de L. Rebreanu, sînt rezolvate artistic prin folosirea punctelor de suspensie, a semnelor întrebării și exclamării :

„— Scăunelul, caporal ! Unde-i ? . . . Ce te uiți ca un nerod ? . . . Pe ce vrei tu să se urce condamnatul ? . . . Ce oameni ! Atîta nepăsare n-am mai văzut . . . Din pămînt să-mi scoți un scăunel, ai înțeles ? Și în două minute să fii înapoi ! . . . Aide, mișcă, ce mai casti gura ? !“ [1].

A respecta normele scrierii corecte și expresive presupune înlăturarea unor greșeli tipice, cum ar fi : pleonasmul, șablonul, repetiția, folosirea improprie a unor cuvinte, vulgaritatea în vocabular, dezacordul gramatical, topica în propoziție etc. [2]

Rezultă, din cele relatate pînă aici, că a citi o operă literară înseamnă a găsi elementele de limbă și stil prin care ea lucrează asupra exprimării noastre. Cuvintele lui M. Sadoveanu rămîn pururi o chemare : „Fraza cată să aibă o armonie, împerecheri noi de cuvinte, metafore izbutite. Moștenirea noastră literară ne oferă multe pilde de bogăție și originalitate a limbii. Să învățăm mereu din aceste izvoare și să cumpănim bine cuvintele cînd scriem“.

F. TEXTUL LITERAR UN PRETEXT AL VIEȚII EXTRAȘCOLARE

Studiul textului literar prin metode de stimulare a muncii independente este forma de bază a organizării procesului de receptare a literaturii în școală, căci receptare înseamnă nu numai sensibilizare față de universul operei, ci și conștientizarea emoțiilor, a impresiilor produse de ea, înseamnă interpretarea și motivarea lor.

Valorificarea cercetării operei literare se face, cum este și firesc, în primul rînd în cadrul lecțiilor de predare-învățare, de recapitu-

---

[1] Rebreanu Liviu, *Pădurea spînzuraților*, București, Editura pentru literatură, 1969, p. 13.

[2] Roman Ion, *Vorbiți mai bine, scrieți mai bine românește*, București, Editura Ion Creangă, 1978.

lare, în lecţiile-compunere, precum şi în cadrul activităţilor complementare desfăşurate în afara clasei.

Despre textul literar în contextul lecţiei se va vorbi într-un capitol aparte. Acum ne vom referi numai la posibilităţile de valorificare a muncii cu fişele de lectură în activităţile literare complementare.

Cercul literar — este forma cea mai importantă a activităţilor literare desfăşurate în afara clasei. Scopul său este atît cultivarea aptitudinilor literare ale elevilor, cît şi formarea unui cititor avizat, receptiv la marile valori ale literaturii. Prin participarea la manifestările literare organizate în cadrul cercului de literatură elevul îşi dovedeşte atît posibilităţile sale de înţelegere şi preţuire a literaturii, cît şi pasiunea sa pentru studiul aprofundat al textului literar.

Şedinţele de lucru ale cercului literar cuprind, pe lîngă lectura creaţiilor originale, dezbateri referitoare la genuri şi specii literare, recenzii şi cronici literare, astfel ca elevii să fie puşi în situaţia de a-şi valorifica lectura în afara clasei, de a-şi motiva părerile cu argumente descoperite prin studiul textului literar.

Dezbaterile se pot referi mai ales la aspecte ale formei literare, la specii şi texte literare adecvate, cu valoare de model. Textul literar devine astfel obiectul cercetării prin analiza faptelor semnificative şi prin sistematizarea lor în direcţia exemplificării tezei propuse.

Revista liceului este de asemenea o tribună de lansare a talentelor literar-artistice, un cadru de afirmare a capacităţilor de interpretare a operei literare, deci un cîmp larg de confruntare a opiniilor izvorîte în procesul de receptare a literaturii. Aici se publică note de lectură pe marginea unor cărţi citite, precum şi comunicări cu caracter ştiinţific în care se valorifică cercetarea documentelor literare sau se exprimă păreri noi despre o temă dată, ori despre o operă literară. Ilustraţiile la textul literar, publicate în revistă, sînt expresia unei reflecţii profunde asupra semnificaţiilor codului lingvistic şi dezvăluie adîncimea interpretării operei literare şi nivelul de înţelegere la care se ridică receptorul.

Excursia literară are avantajul că transferă elevul în ambianţa scriitorului şi a operei sale, determinînd stări de trăire intensă care vor dăinui cu mai multă trăinicie în memoria elevilor, oferind noi căi de receptare a operei literare. Ea trebuie pregătită încă de la

Scanned with OKEN Scanner

începutul anului școlar, prin indicarea bibliografiei pe care trebuie să o citească elevii pentru rezolvarea obiectivelor propuse. Activitatea desfășurată de grupele de elevi în etapa premergătoare excursiei se referă la studierea operei scriitorului și a bibliografiei critice. Elevii formulează întrebări pe marginea textului literar, pe care le vor urmări, de pildă, în timpul efectuării excursiei la casa memorială a scriitorului. Cercetarea operei scriitorului înainte de efectuarea excursiei literare (*Poezii* de O. Goga; *Ion* de L. Rebreanu, spre exemplu) deschide orizonturi noi pentru înțelegerea semnificației mediului ambiant în care s-a format scriitorul.

Lectura preliminară a textului stimulează interesul elevului în descoperirea unor cunoștințe noi, legate de fenomenul literar studiat, anticipînd informațiile dobîndite prin cercetarea operei literare și îl ajută să-și argumenteze ipotezele. Atunci cînd este bine organizată, excursia literară îndeplinește funcțiile unei lecții de fixare a cunoștințelor, lecție structurată pe o nouă modalitate, în care informațiile sînt verificate prin contactul direct cu universul inspirației artistului.

Cînd excursia literară precede studierea operei scriitorului și se organizează în cadrul lecțiilor de predare-învățare, ea are ca scop deschiderea porților de pătrundere în lumea atît de bogată în semnificații a operei scriitorului. Vizitînd casa memorială „L. Rebreanu" și satul lui Ion Pop al Glanetașului, spre exemplu, elevii vor înțelege mai bine raportul dintre opera literară și realitatea obiectivă, ca punct de plecare pentru exprimarea concepției scriitorului, fiind stimulați, totodată, să urmărească mai atent întreaga viață a romanului *Ion*. Textul literar pe care îl vor cerceta după dezbaterea problemelor ridicate în cadrul excursiei va fi supus unor investigații mai profunde și va oferi bucuria descoperirii unor relații mai adînci între opera literară și realitatea obiectivă.

Activitatea de cercetare efectuată cu ocazia excursiei literare poate fi valorificată, în cadrul societății literare, prin comunicări cu caracter științific *(În lumea documentului literar; Imaginea satului Rășinari reflectată în poezia lui O. Goga* etc.) sau în evocări literare *(Oaspeți în satul lui Ion Pop al Glanetașului; De vorbă cu badea Corocleanu din Rășinari).*

Scanned with OKEN Scanner

Prin cercetarea textului literar în cadrul activităților desfășurate în afara clasei se formează deprinderea de a selecționa informațiile, de a hotărî ierarhia unor probleme, de a stabili un plan ce trebuie să fie rezolvat de la ipoteză pînă la concluzie. În acest fel, activitatea independentă de studiere a operei literare conduce la realizarea procesului de autoeducare și autoformare, la pregătirea tineretului școlar ca cititor pasionat, înlesnind integrarea lui socială potrivit cerințelor unei epoci cu un ritm maxim de dezvoltare.

Rezultă, prin urmare, din aspectele semnalate pînă aici, că sîntem puși în fața unei adevărate „strategii a lecturii", iar receptarea operei de artă depinde, desigur, de posibilitățile fiecărui individ de a stăpîni tehnicile de studiu prin care poate descifra multiplele semnificații ale cuvîntului în spațiul textului literar.

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul II

CLASIC ŞI MODERN ÎN LECŢIA DE LITERATURĂ ROMÂNĂ

A. STRUCTURA ORGANIZATORICĂ A LECŢIEI

Procesul de învăţământ, parte integrantă a vieţii sociale, este un sistem complex, iar lecţia, privită ca subsistem, rămîne nucleul său de bază. Orientarea formativă a învăţămîntului impune lecţiei o adaptare la noi parametri organizatorici, în sensul că accentul în lecţie nu se pune pe transmiterea informaţiilor de către profesor, ci pe dezbaterea problemelor izvorîte din cercetarea, de către elevi, a textului literar. De aceea etapele lecţiei nu mai apar în chip rigid ca momente distincte, pentru că lecţia se desfăşoară ca un proces de predare-învăţare, în care verificarea, predarea şi fixarea cunoştinţelor se realizează simultan, pe întregul traseu al orei. Etapele lecţiei pot fi grupate în cîteva categorii aflate în relaţie permanentă de condiţionare, interferenţă şi continuitate :

a) informaţia transmisă de profesor prin planul dezbaterii şi prin formularea unor întrebări-problemă ;
b) dezbaterea ideilor izvorîte din lectura textului literar, consemnate în fişele de studiu ;
c) concluziile profesorului ;
d) indicaţii pentru efectuarea cercetării problemelor ce vor fi discutate în ora următoare.

„În această viziune, lecţia clasic structurată îşi pierde actualitatea, cedînd locul lecţiei concepute pe *momente* sau *unităţi de timp* variabile, care corespund cîte unui element integrat al sistemului fluxului continuu“ [1]. Cunoştinţele prevăzute în programă pentru predarea unui capitol vor fi grupate pe teme, a căror însuşire se eşalonează în mai multe ore.

[1] Parfene Constantin, *Literatura în şcoală*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1977, p. 107.

Scanned with OKEN Scanner

La treapta întîi de liceu, unde programa prevede studiul monografic al unui scriitor, se pune problema repartizării tematicii pentru fiecare oră, astfel încît studiul unei opere literare să creeze o imagine globală asupra ei, furnizînd puncte de referinţă precise, prin care să se poată înţelege originalitatea scriitorului şi locul său în literatura română. Din acest motiv considerăm absolut necesar ca în discuţia introductivă să fixăm locul operei ce se studiază, în contextul întregii creaţii a scriitorului, iar interpretarea textului literar se va face din diferite unghiuri de vedere. În acest sens, concepem trei lecţii indicate pentru studierea romanului *Baltagul* de M. Sadoveanu, la clase a X-a, astfel :

Ora întîi :
a) Momente ale formaţiei scriitorului şi ecoul lor în creaţia sa literară.
b) M. Sadoveanu — cîntăreţ al „durerilor înăbuşite" ale poporului nostru.
c) Romanul *Baltagul* — o *Mioriţă* de dimensiuni mari.

Ora a doua : Romanul *Baltagul*, monografie a satului românesc de munte.
a) Imaginea generală a satului şi ocupaţia locuitorilor.
b) Obiceiuri, credinţe, datini.
c) Chipuri reprezentative pentru această lume a satului de munte (Nichifor Lipan şi Vitoria Lipan).

Ora a treia : Elemente de artă literară în romanul *Baltagul*.

Planul minimal al lecţiei a treia din predarea romanului *Baltagul*, raportat la cele patru etape ale lecţiei de predare-învăţare, va fi următorul :

Tema lecţiei : Structuri artistice în romanul *Baltagul* de M. Sadoveanu.

— *Prima etapă a lecţiei :* Profesorul creează situaţii-problemă şi propune spre dezlegare următoarele întrebări-problemă :

a) Dacă întreaga acţiune a romanului se concentrează în jurul personajului principal, Vitoria Lipan, de ce romanul nu poartă alt titlu, spre exemplu *Munteanca*, aşa cum a fost propus pentru traducerea romanului în limba cehă ? Ce semnificaţie are deci titlul romanului ?

b) Ce semnificaţie are legenda de la începutul romanului, dacă o raportăm la construcţia operei ? Se ajunge, prin răspunsurile elevilor, la ideea că baltagul este un laitmotiv ce traversează opera şi are valoare de simbol. El este, pe de o parte, instrumentul crimei, dar reprezintă, pe de altă parte, mobilul triumfului adevărului şi al dreptăţii, obiectul prin care se realizează împlinirea datinei strămoşeşti. De aceea el are valoarea unui mit, trăsătura dominantă a scrisului sadovenian fiind tocmai raportarea realului, a cotidianului, la ireal, la legendă. La această idee

Scanned with OKEN Scanner

se aduce ca argument și legenda de la începutul romanului, care are scopul unei deschideri spre o lume cu totul deosebită, izolată într-o adevărată fortăreață naturală, acțiunea romanului venind să argumenteze teza lansată în legendă.

— *Etapa a doua a lecției* se desfășoară pe spațiul cel mai larg și cuprinde dezbaterea problemelor cercetate de elevi acasă și notate în fișele de lectură. Planul conform căruia se va desfășura dialogul profesor-elev și elev-elevi cuprinde următoarele aspecte :

a) Compoziția operei.
b) Modalități de realizare a personajelor.
c) Locul și caracteristicile dialogului.
d) Descrierea și funcția ei estetică.
e) Tehnici narative.
f) Observații asupra limbii și stilului.
g) Importanța operei și locul ei în literatura noastră.

Pentru abordarea acestor probleme se fac referiri la întregul roman și vor fi valorificate fișele de studiu referitoare la unele fragmente reprezentative din roman. Astfel cercetarea ultimului capitol oferă posibilitatea de a susține, cu argumente din textul literar, următoarele idei :

— Armonia și echilibrul compozițional al romanului, căci ultima replică din roman sugerează faptul că viața continuă, deschizîndu-se un nou ciclu.

— Gradație a conflictului la nivelul întregului roman și la dimensiunea acestui capitol.

Tehnica planurilor paralele în desfășurarea narațiunii : a) insinuările Vitoriei Lipan, prin care determină pe ucigași să-și dezvăluie crima ; b) sondajul în psihologia ucigașilor, exprimat prin reacțiile și atitudinile lor.

— Preciziune și concentrare în dialog.

— Inteligența și extraordinara intuiție a Vitoriei Lipan, trăsături prin care își domină de la început adversarii.

— Narațiunea, prin metoda anchetei, trimite la țesătura specifică a unui roman polițist.

— Osmoza între cotidian și mitic în nararea faptelor și a întîmplărilor, căci Sadoveanu nu scrie, ci povestește, asemenea unui rapsod.

— Stil solemn și sobru.

— Opera — o monografie a satului (obiceiuri de înmormîntare).

— Raportul dintre modurile de expunere în roman și cele din acest ultim capitol (narațiunea și dialogul ocupă locul principal în roman, dar și la nivelul acestui capitol, Sadoveanu fiind unul dintre cei mai mari povestitori ai noștri).

Sînt apoi interpretate cele două fragmente (unul de la începutul romanului, celălalt de la sfîrșitul operei) în care prozatorul descrie natura. Iată cele două fragmente semnificative :

Scanned with OKEN Scanner

a) „Deodată vîntul trecu șușuind prin crengile subțiri ale mestecenilor din preajmă. Pădurea de brad de pe măgură clipi din cetini și dădu și ea zvon. Înălțînd fruntea, Vitoria simți adierea rece dinspre munte. Șuvițele castanii din jurul frunții i se zbătură. Clipi din ochi, silindu-se oarecum să se trezească deplin. Pe toată costișa, în gospodăriile răzlețe, se auzeau chemări și îngînări de glasuri. Cîinii începeau să zăpăiască. Coloanele de fum se aplecau împrăștiindu-se pe fața pămîntului“ [1].

b) „Drumul se curățise de ape și se zvînta. Pădurea fîșia lin din cetini și răsufla aburi. În poenile însorite, pămîntul se ochise bine și înverzeau pajiști. În frunzele moarte din marginea unei rîpi, Vitoria găsi clopoței albi. Coborî din tarniță ca să-i rupă, și-i înălță pe codițele lor subțiri, în lumină. Privi cerul albastru și înghiți mireasma pădurii. Cu frîul calului trecut pe după cot, porni pe cărarea din marginea drumului. Trupul ei ar fi vrut să cînte și să înmugurească : simțea intrînd în el soare și bucurie ; dar în același timp se ofilea în ea totul, grabnic, ca clopoțeii pe care-i ținea între degete și care pieriseră“ [2].

Comentariul acestor texte se desfășoară pe baza următoarelor întrebări :

— Care sînt componentele peisajului în aceste tablouri ?

— Mihail Sadoveanu este, în aceste fragmente, un peisagist propriu-zis ?

— De ce apare, în centrul tabloului, personajului principal, Vitoria Lipan ?

— Cum este integrată ființa personajului în mișcarea naturii ?

— Care sînt cuvintele-cheie, cu valoare de simbol și care propun alte înțelesuri decît sensul lor obișnuit ? Încercați să puneți alte cuvinte în locul acestora : *vîntul trecu șușuind, pădurea clipi din cetini ; șuvițele castanii i se zbătură ; se auzeau chemări și îngînări de glasuri ; coloanele de fum se aplecau pe fața pămîntului ; drumul se curățise și se zvînta ; pădurea fîșiia și răsufla aburi ; poenile sorite înverzeau pajiști ; frunzele erau moarte ; clopoței albi ; cer albastru ; simțea în trup soare și bucurie ; se ofilea în ea totul* etc.

— Urmăriți timpurile verbului și precizați semnificația lor din punctul de vedere al narațiunii.

— Observați alcătuirea frazei și a propoziției.

Pe baza răspunsurilor la aceste probleme se ajunge la cîteva concluzii :

— Natura are, în creația lui Sadoveanu, o funcție poetică precisă, căci ea traduce trăirile sufletești ale personajului, reprezintă cheia de înțelegere a psihologiei omului.

— Elementele de limbă și stil descoperite în aceste fragmente dezvăluie vocația lingvistică a scriitorului, marea sa capacitate de a raporta cuvîntul obișnuit la valențele lui conotative.

---

[1] Sadoveanu Mihail, *Baltagul*, București, Editura de stat pentru literatură, 1957, p. 21.

[2] Ibidem, p. 165—166.

Scanned with OKEN Scanner

— *Etapa a treia a lecției*, concluziile profesorului, se referă la sublinierea importanței operei și la fixarea locului ei în literatura română. Se arată cum, prin această operă, pătrundem în „gura de aur" a scrisului sadovenian, care se impune prin robustețea viziunii, prin studiul civilizației pastorale. Opera are deci un pronunțat specific național, căci este expresia felului de a trăi și a gîndi al poporului nostru, un fragment de epopee națională, un epos al mișcării noastre prin timp.

— *Etapa a patra a lecției* cuprinde problemele date spre cercetare pentru abordarea temei: Mihail Sadoveanu — *Hanu-Ancuței:*

— Ce legătură puteți stabili între romanul *Baltagul* și povestirile din *Hanu-Ancuței?*

— Compoziția operei (*Hanu-Ancuței* este *Decameronul* lui M. Sadoveanu?).

— Aspecte ale vieții poporului nostru cuprinse în volum.

— Implicații folclorice în această operă.

— Tehnici narative în opera *Hanu-Ancuței.*

Structurată astfel lecția de predare-învățare nu anulează verigile lecției clasice, ci le proiectează într-o conlucrare permanentă în procesul de studiere a operei literare.

Eficiența organizatorică a lecției este determinată și de folosirea mijloacelor de învățămînt, într-o anumită etapă a lecției. Presa de specialitate publică mereu diverse opinii referitoare la materialul didactic folosit în predarea literaturii. Alegerea materialului adecvat, precum și integrarea lui în lecție, în etapa cea mai potrivită, creează o situație de vîrf, de maximă tensiune emoțională. Materialul didactic integrat în lecție trebuie să ocupe doar un moment semnificativ din oră, restul timpului urmînd să fie afectat discuțiilor pe marginea mesajului transmis. Materialul didactic folosit în lecție servește la rezolvarea unor noi probleme, la stimularea activității intelectuale a elevilor, oferindu-le satisfacția descoperirii unor noi cunoștințe. De aceea, la începutul orei, profesorului îi revine datoria de a formula întrebări prin care să incite interesul elevilor spre asimilarea creatoare a mesajului transmis prin materialul didactic.

Indiferent de tipurile de lecție sau de etapa în care este valorificat documentul literar sau schema grafică (cu precădere în lecțiile introductive sau de încheiere), el trebuie să stimuleze capacitățile operaționale ale gîndirii și să deschidă gustul pentru studiu și cercetare. Materialul didactic nu este prezentat ca un auxiliar festiv al orei de literatură, ci pentru a potența funcția formativă a lecției.

Atît documentul iconografic cît și cel sonor oferă posibilitatea pătrunderii în intimitatea fenomenelor literare, pe baza observației

Scanned with OKEN Scanner

directe. În lecțiile de comentariu literar al poeziilor prevăzute în programă la capitolele : *M. Eminescu, T. Arghezi, O. Goga, G. Bacovia* etc., discul sau banda de magnetofon, folosite la începutul orei, creează un moment afectiv deosebit, concentrînd atenția spre textul ce urmează să fie studiat. Banda de magnetofon poate fi utilizată, în cadrul analizei literare, în etapa caracterizării personajelor. Replicile cele mai semnificative din teatrul lui *V. Alecsandri, I. L. Caragiale, B. Șt. Delavrancea,* spre exemplu, interpretate de marii actori ai scenei românești, constituie un document didactic eficient prin care se evidențiază arta realizării personajelor și trăsăturile lor cele mai semnificative. În cadrul lecției de încheiere pot fi valorificate fragmente din expunerile cuprinse în fonotecă :

— Arta narativă în opera lui Ion Creangă — de Zoe Dumitrescu-Bușulenga.

— Arta comicului la Caragiale — de S. Cioculescu.

— Liviu Rebreanu — ctitor al romanului românesc modern — de D. Micu.

Tabelele sinoptice, diagramele, schemele recapitulative și reprezentările contribuie la receptarea operei literare, prin perspectiva dinamicii ei organizatorice, facilitînd sistematizarea și conceptualizarea cunoștințelor. În condițiile contemporane, cînd limbajul matematicii cunoaște o arie atît de largă, abordarea fenomenului literar este posibil să se facă și din această perspectivă. În acest sens se pune problema „geometrizării" analizei operei literare prin reprezentarea grafică a subsistemelor operei. La lecția despre arta compozițională a romanului *Răscoala* de Liviu Rebreanu, spre exemplu, operîndu-se cu diagrama [1] de mai jos, s-a atins un grad înalt în înțelegerea vocației constructive a scriitorului.

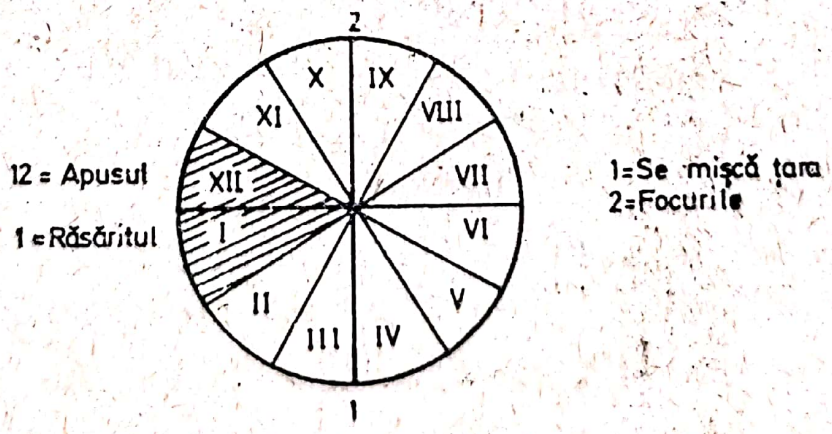


Fig. 1.

[1] Vlad Ion, *Între analiză și sinteză*, Cluj, Editura Dacia, 1970, p. 85.

Este necesar ca aceste diagrame (fig. 1), scheme etc. să abordeze fenomenul literar dintr-un punct de vedere nou, să impună nu reproducerea cunoștințelor, ci interpretarea și conștientizarea lor. Propunem, din acest punct de vedere, cîteva reprezentări grafice :

a) *Personajele din romanul „Patul lui Procust" de Camil Petrescu, organizate în operă după principiul vaselor comunicante.*

Această organizare este motivată prin faptul că personajele se află în strînsă interdependență, se apropie unele de altele și se des-

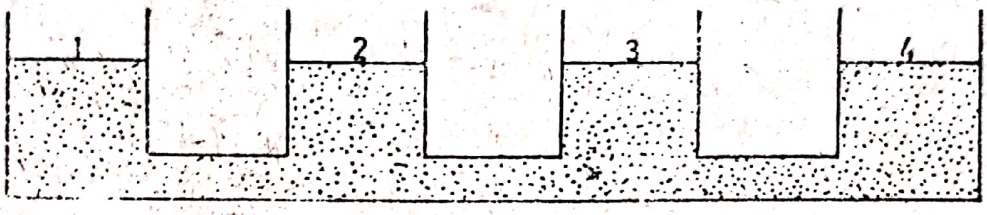


Fig. 2.
1 — G. D. Ladima ; *2* — Doamna T. ; *3* — Fred Vasilescu ; *4* — Emilia R.

part ; se caracterizează unele pe altele, folosindu-se astfel tehnica oglinzilor paralele ; sînt personaje-cupluri și personaje complementare. Structura respectivă, exprimată simbolic în titlul operei, mutilează personajele, le reduce la aceeași dimensiune.

b) *Arborele genealogic al personajelor din romanul Enigma Otiliei de George Călinescu :*

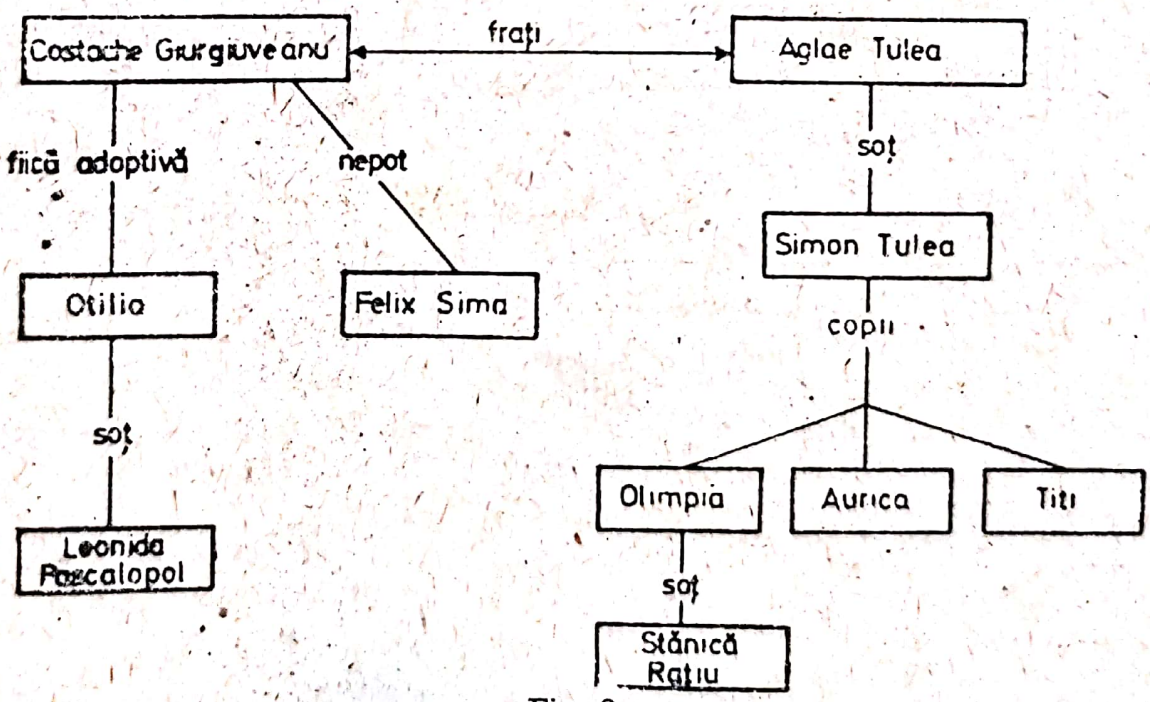


Fig. 3.

c) *Lumea Moromeților lui M. Preda văzută din perspectiva relațiilor dintre personaje :*

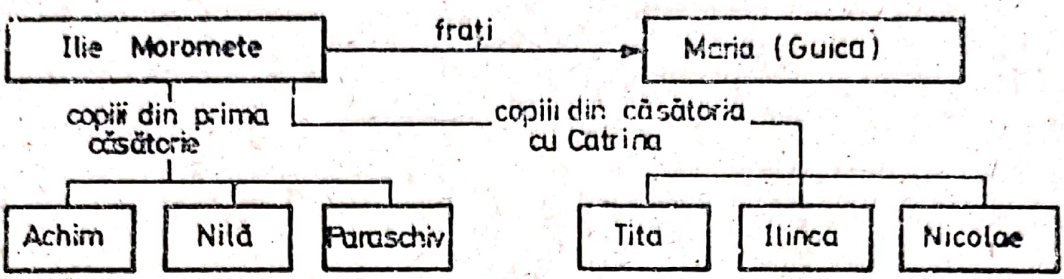


Fig. 4.

Așadar, în predarea literaturii, materialul didactic poate contribui la sporirea funcției aplicative și formative a lecției și nu doar la înveșmîntarea ei într-o haină festivă și rece.

Din aceste considerații rezultă că dialogul clasic-modern în predarea literaturii trebuie privit ca un raport dialectic de continuitate și intercondiționare și nu de opoziție, „căci tradițional nu înseamnă învechit, precum modern nu se identifică cu modă“ [1]. Este firesc, de asemenea, ca în condițiile actuale să se promoveze noi metode și mijloace de învățămînt, deoarece numai astfel școala contemporană răspunde comenzii sociale de azi. Teza privitoare la necesitatea sporirii funcției formative a învățămîntului a fost adeseori accentuată în documentele de partid : „Va fi diminuată ponderea activităților expozitive și va fi extinsă utilizarea metodelor moderne, active, care dezvoltă gîndirea, capacitatea de investigare a elevilor, presupune participarea lor la dobîndirea cunoștințelor, munca lor independentă, deprinderea de a învăța sistematic și de a aplica în practică cele însușite“ [2].

B. METODELE DE PREDARE DIN PERSPECTIVA MODERNIZĂRII ÎNVĂȚĂMÎNTULUI

Perfecționarea metodelor de predare a literaturii este o condiție de primă importanță în procesul modernizării lecției, un domeniu în care gîndirea prolifică a slujitorilor școlii își găsește expresie de-

---

[1] Lăudat I. D. (coordonator), *Metodica predării limbii și literaturii române în școala generală și liceu*, București, Editura didactică și pedagogică, 1973, p. 314.

[2] *Documentele Plenarei C.C. al P.C.R. din iunie 1973 cu privire la dezvoltarea și perfecționarea învățămîntului*, București, Editura politică, 1973, p. 38.

plină. Evaluînd opiniile ce se confruntă în acest sens, remarcăm afirmarea precumpănitoare a două direcţii, cu tentă exclusivistă : a) cultul frecvent al metodelor clasice ; b) renunţarea la metodele tradiţionale şi abordarea, în exclusivitate, a metodelor noi.

Experienţa didactică ne susţine opinia că, în condiţiile procesului de modernizare a învăţămîntului, se cere activizarea metodelor clasice şi promovarea metodelor noi.

Pentru ca metodele tradiţionale să se adapteze la cerinţele unui învăţămînt formativ este necesar să se accentueze caracterul lor euristic.

a. METODA EXPUNERII

Metoda expunerii primeşte dimensiuni active dacă ţinem seama de următoarele procedee :

„— prezentarea planului expunerii ;

— punerea unor probleme care să suscite interesul în căutarea unor soluţii. Procedeul era folosit de G. Ibrăileanu («Oare vremea petrecută la „Timpul“ a fost pentru Eminescu numai o etapă de chinuri şi necazuri ?») ;

— formularea unor întrebări pe care ni le adresăm nouă înşine. Astfel, G. Călinescu, vorbind despre T. Arghezi, a început expunerea prin întrebarea : «Care sînt semnele unui scriitor mare ?» ;

— alcătuirea, pe tablă, a unor schiţe şi grafice pe parcursul expunerii ;

— scurte incursiuni în domenii învecinate ;

— varietatea materialului didactic despre scriitor ;

— utilizarea problematizării“ [1].

Această metodă, cu o pondere mare în învăţămîntul tradiţional, poate fi eficientă astăzi la lecţiile introductive, în care se defineşte cadrul social, istoric şi cultural al unei etape din istoria literaturii sau se fixează direcţiile noi în dezvoltarea literaturii unei perioade, cu condiţia să-şi asume reale virtuţi formative. În predarea lecţiei despre simbolism, la clasa a XI-a, dacă ne folosim de metoda expunerii, trebuie să avem în vedere activizarea ei, atît prin notarea planului, paralel cu prezentarea cunoştinţelor, cît şi prin folosirea unor modalităţi prin care să invităm elevii la o participare afectivă şi intelectivă. Prezentăm planul de idei şi mijloacele de activizare a expunerii, în predarea temei : *Simbolismul.*

---

[1] Lăudat I. D., *Despre unele metode în predarea literaturii române.* În : „Limbă şi literatură“, nr. 1, 1974, p. 134—135.

Scanned with OKEN Scanner

1) Pregătirea expunerii

— Condiţiile social-istorice şi culturale ale apariţiei curentelor literare de la începutul secolului al XX-lea.
— Prin ce se aseamănă şi prin ce se diferenţiază curentul sămănătorist de poporanism ?
— Profesorul citeşte două poezii : a) *Boierii* de Şt. O. Iosif şi b) *Sonet* de I. Minulescu şi îşi propune să răspundă el la următoarele întrebări : a) Să încadrăm poezia în curentul literar, susţinînd părerea cu argumente din operă ; b) precizarea altor elemente ale esteticii curentului respectiv.

2) Planul expunerii temei

a) Cauzele sociale şi estetice ale apariţiei simbolismului.
b) Simbolismul românesc în contextul literaturii române şi universale.
— Confluenţe şi ecouri ale simbolismului european.
— Simbolismul românesc apare ca o reacţie împotriva romantismului ?
c) Teoreticieni şi precursori ai simbolismului românesc : Al. Macedonski, Ov. Densuşianu.
— Studii, articole şi publicaţii ce promovează noul curent.
— Elemente simboliste în opera lor poetică.
d) Principiile estetice ale simbolismului.
— Motive şi teme specifice.
— Modalităţi artistice.
e) Direcţiile estetice ale simbolismului românesc. Reprezentanţi.
— Poezia elegiacă, încărcată de candoare, delicateţe şi puritate, izvorîtă din lumea mirifică a florilor : D. Anghel.
— Decorul citadin zugrăvit într-o lirică interiorizată : Şt. Petică.
— Lirismul retoric, livresc, încărcat de umor şi jovialitate : Ion Minulescu.
— O poezie sumbră, monocordă, mimetică, ce aduce o nouă melodie, o melodie stranie, izvorîtă din monotonia oraşului provincial, a anotimpului pluvios, din obsesia morţii : G. Bacovia.
— Alte direcţii, reprezentate de : I. C. Iacobescu, I. Săvescu, T. Demetrescu, E. Isac etc.
f) Locul poeziei simboliste în harta liricii româneşti.

Pentru a solicita atenţia şi interesul elevilor, paralel cu expunerea direcţiilor estetice ale simbolismului, se face lectura unor poezii reprezentative, cum ar fi : *Măgheranii* de D. Anghel ; *Acuarelă* de I. Minulescu ; *Decor* de G. Bacovia etc. În acelaşi scop li se propun tot acum şi o dată cu prezentarea planului de idei, teme de cercetare pentru studiul întregului capitol. Iată cîteva lucrări, pe care le vor prezenta elevii la lecţia de recapitulare despre simbolism :

— Ecouri eminesciene în lirica lui D. Anghel, I. Minulescu şi G. Bacovia.
— Tradiţie şi inovaţie în opera lui Macedonski.
— D. Anghel — un Luchian al literaturii noastre.

Scanned with OKEN Scanner

— Tehnica simbolului în opera lui Șt. Petică.
— Ion Minulescu — un Topîrceanu al liricii simboliste.
— Funcția estetică a substantivului propriu și a neologismului în poezia lui Ion Minulescu.
— G. Bacovia — compozitor în vorbe și pictor în cuvinte.
— Motivul solitudinii în opera lui G. Bacovia.
— Valențele estetice ale substantivului și ale verbului în poezia lui G. Bacovia.
— Ecouri ale simbolismului francez în lirica simbolistă românească.

Construită astfel expunerea capătă o mai mare forță de înaintare în sfera vieții logice și afective a elevilor, oferindu-le posibilitatea unui randament sporit al însușirii cunoștințelor noi, cu care vor opera în studierea fenomenului poetic simbolist.

b. CONVERSAȚIA

Ca metodă tradițională, în contextul învățămîntului modern, conversația trebuie să-și asume noi virtuți formative. De aceea întrebările vor fi formulate în așa fel încît să conducă la evaluarea nivelului de dezvoltare a gîndirii, în primul rînd, și abia apoi să intereseze capacitatea de a memora cunoștințele. Aceasta cu atît mai mult cu cît o solidă pregătire de specialitate nu se realizează printr-o „învățare prin ascultare, ci printr-o învățare prin acțiune“ [1], prin care se cultivă și se exersează spiritul de investigație și de inovație, oferindu-se „bucuria descoperirii, a științei cucerite și nu a științei căpătate“ [2]. În procesul de receptare a literaturii în școală, conversația este metoda didactică prin care se pune în valoare capacitatea elevului receptor de a exprima nivelul individual de pătrundere și înțelegere a semnificațiilor operei literare. Prin dialogul organizat în cadrul lecției (*pe verticală* = de la profesor la elev și *pe orizontală* = de la elev la elev) se confruntă facultatea intelectuală, imaginația creatoare și trăirea afectivă a elevului care întreabă cu ale celui întrebat, așa încît fiecare este chemat să folosească creator cunoștințele, să opereze cu ele în noi condiții. Este vorba deci de conștientizarea actului receptării operei literare, receptare realizată printr-un schimb de opinii spontane și sincere, prin care se creează în lecție o

---

[1] Cerghit I., *Reevaluarea metodelor de învățămînt din perspectiva actualelor cerințe de dezvoltare a științei și tehnicii*. În: „Revista de pedagogie“, nr. 6, 1976, p. 6.

[2] Ibidem.

Scanned with OKEN Scanner

intercomunicare menită să stimuleze creativitatea. Profesorul tinde să fie prezent în dialog nu doar pentru a dirija întrebările și a corecta răspunsurile, ci ca membru al colectivității, care își expune părerea (ce poate fi aprobată sau infirmată de colectivul de elevi). Numai așa dialogul poate fi sincer, autentic și spontan și poate înlătura inhibiția și tensiunea ce se creează, de cele mai multe ori, prin distanța de la catedră la bancă. Profesorul va interveni, desigur, pentru a fixa concluziile desprinse din întrebări și răspunsuri. Metoda conversației, folosită în predarea, la clasa a IX-a, a nuvelei *Alexandru Lăpușneanul* de C. Negruzzi, nu-și propune simpla relatare a faptelor și întîmplărilor povestite în nuvelă, ci interpretarea și conștientizarea informațiilor dobîndite prin lectură. Aceasta se realizează printr-un dialog viu între profesor și elevi, pe baza unor întrebări prin care se solicită, dincolo de memoria cititorului, gîndirea și imaginația lui creatoare. În acest scop se pot formula următoarele întrebări:

— Care este atitudinea lui C. Negruzzi față de documentul istoric ?
— Stabiliți momentele subiectului nuvelei. Credeți că opera ar putea avea alt sfîrșit ? Cum vi l-ați putea închipui ?
— Să se precizeze cauza care a condus la replica din moto, cui aparține replica și ce semnificație are fiecare moto.
— Alexandru Lăpușneanu este un personaj romantic ? De ce ?
— Credeți că acest personaj se caracterizează doar prin procedeul de relatare a faptelor sale ? Precizați și alte procedee de realizare a personajului.
— Din replicile lui Lăpușneanu referitoare la soarta țăranilor rezultă că el iubește țara și poporul ?
— Este Moțoc un tip cameleonic ? Argumentați cu citate din operă.
— De ce Costache Negruzzi, depășind informația din cronica lui Grigore Ureche, menține acest personaj în țesătura nuvelei ?
— De ce trebuia să apară cele două personaje, Spancioc și Stroici, la sfîrșitul nuvelei ?
— Precizați de ce opera este o nuvelă romantică.
— Enumerați elementele clasice ale nuvelei.
— Opera poate fi considerată o piesă de teatru în miniatură ?
— Cum motivați părerea că prin această nuvelă C. Negruzzi este inițiatorul curentului realist ?

Metoda tradițională a conversației ocupă un spațiu larg în didactica modernă, datorită dialecticii ei stimulatoare, deoarece din ea și prin ea se dezvoltă noile metode : problematizarea, învățarea prin descoperire etc.

Scanned with OKEN Scanner

c. PROBLEMATIZAREA

Problematizarea este o metodă principală care poate fi abordată în procesul receptării operei literare, pentru că prin ea se dinamizează gîndirea creatoare a cititorului și se realizează receptarea profundă a textului literar. A problematiza înseamnă a pune probleme, a cere soluționarea unor ipoteze, a dezvălui cauzalitatea și interdependența dintre fenomenele literare. Se pune aici problema diferențierii dintre întrebarea care solicită reproducerea unor cunoștințe și întrebarea-problemă, care „cuprinde datele necesare pentru ca elevii, uzînd de procedeele gîndirii logice, să găsească răspunsul implicat în aceste date, dar care nu se găsește explicit formulat în problemă“ [1].

Pentru edificare, în acest sens propunem două tipuri de întrebări referitoare la Ștefan Gheorghidiu, personajul principal din romanul *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* de Camil Petrescu:

a) *Întrebări prin care se solicită reproducerea cunoștințelor :*

— Argumentați părerea că Ștefan Gheorghidiu este tipul intelectualului inadaptabil.

— În ce măsură el întruchipează experiența de viață a scriitorului ?

— Care sînt etapele semnificative din viața eroului, în care el se confruntă cu celelalte personaje ?

— Cum se manifestă conflictul cu el însuși ?

— Cum finalizează autorul destinul acestui personaj ?

b) *Întrebări și situații-problemă :*

— De ce intelectualul este personajul preferat al lui Camil Petrescu ?

— Care sînt cauzele dramei lui Ștefan Gheorghidiu ?

— Identificați acordurile eminesciene din „poezia erotică“ a romanului și arătați semnificația lor.

— Este Ștefan Gheorghidiu un învins ?

— Care este atitudinea scriitorului față de acest personaj și prin ce mijloace se exprimă ?

Firește că pot fi formulate, referitor la alte opere, mai multe tipuri de întrebări-problemă (spre exemplu : Mara este tipul avarului ? ; Vidra a fost ocazia sau cauza ascensiunii lui Răzvan ?) în funcție de scopul și tipul lecției.

---

[1] M. Drăgulet, *Problematizarea și valoarea ei formativă*. În : „Revista de pedagogie“, nr. 4, 1970, p. 22.

Scanned with OKEN Scanner

În cadrul lecției, la caracterizarea personajelor, procesul literar poate fi o dezbatere problematizată a universului unei opere literare. Procesul literar se poate realiza, fie prin obiectivare, prin detașare, în sensul că judecăm personajele pe baza observației, situîndu-ne în fața vieții lor (ca în procesul înscenat lui Ion, personajul principal din romanul cu același nume al lui Liviu Rebreanu), fie prin includerea noastră în viața și destinul personajelor (ca în cazul romanului *Baltagul* de M. Sadoveanu). Această modalitate didactică îl pune pe elev în situația de a căuta în operă idei și citate semnificative, ce constituie problemele acuzării și ale apărării, valorificîndu-și astfel lectura și verificîndu-și, prin confruntare permanentă, capacitatea de selectare, interpretare și sistematizare a cunoștințelor descoperite prin studierea operei. Această tehnică, numită „pedagogie a simulării" [1], propune rezolvarea unor situații conflictuale ca și cum ar fi ale lor și-i invită la formularea unor păreri și atitudini ce traduc adeseori concepția lor de viață. O astfel de lecție presupune un cadru foarte bine organizat.

La începutul orei se grupează elevii care compun :

1. acuzarea ;
2. apărarea ;
3. martorii celor două direcții procedurale.

În deschiderea lecției, conducătorul procesului literar anunță motivele care au determinat înscenarea procesului și detaliază procedura, precizînd că dialogul acuzare-apărare se desfășoară după principiul pașilor mici ; se vor aduce probe pentru fiecare problemă ce compune dosarul personajului din instanță. Apoi dezbaterea se desfășoară pornind de la opiniile acuzării (susținute cu argumente din opera literară și din bibliografia critică). Din probele acuzării și din replicile apărării, președintele juriului fixează, în final, concluziile referitoare la trăsăturile de caracter ale personajului, la modalitățile de realizare a lui, raportîndu-l la mediul social în care a fost plasat, precizîndu-se opinia cititorului de azi asupra eroului. În încheierea dezbaterii, cuvîntul profesorului are rolul de a fixa importanța și locul personajului în creația scriitorului și în ansamblul epicii noastre, de a evidenția arta prin care scriitorul creează un personaj viabil, purtător al mesajului operei. De asemenea, el apreciază contribuția elevilor la dezbaterea probelor din dosarul eroului, atît prin argumente bogate din opera literară discutată, cît și prin formularea unor opinii personale.

Scenariul procesului literar deschis eroului principal din romanul *Ion* de L. Rebreanu, spre exemplu, începe cu o întrebare prin care se motivează

---

[1] Debyser Francis, *La mort du manuel et le declin de l'illusion methode logique*. În : „Le Français dans le monde", oct.—nov., 1973, p. 67.

Scanned with OKEN Scanner

necesitatea aducerii în instanță a acestui personaj : „Este vinovat sau nu personajul principal al romanului *Ion* de L. Rebreanu ?". Președintele juriului argumentează cele două direcții procedurale, acuzarea și apărarea, prin supunerea spre dezbatere a unor păreri ale criticii literare despre acest personaj :

a) „Actele lui Ion au aerul unor efecte ale deliberației și nu sînt, de fapt, decît viclenii ale unei ființe reduse" (G. Călinescu).[1]

b) „Ion este expresia instinctului de conservare, de posesiune a pămîntului în serviciul căruia pune o inteligență suplă, o cazuistică inepuizabilă, o viclenie procedurală și, cu deosebire, o voință imensă" (E. Lovinescu).[2]

În continuare se audiază argumentele acuzării și ale apărării, iar conducătorul procesului se adresează cu întrebări numai pentru a se edifica asupra unor aspecte prin care să-și formuleze sentința. Prezentăm, într-o formă concisă, scenariul acestui proces literar ;

1. Cuvîntul acuzării :

a) Mijloacele prin care Ion încearcă să obțină pămînt sînt necinstite, „nu-s decît viclenii ale unei ființe reduse" (G. Călinescu).

b) Setea de pămînt îl dezumanizează :
- — gestul de a săruta pămîntul ;
- — șantajează pe Vasile Baciu ;
- — terorizează pe Ana ;
- — se poartă cu brutalitate față de părinți ;
- — încalcă proprietatea lui Simion Lungu ;
- — înșală pe Zaharia Herdelea, chiar dacă acesta îi făcuse un bine ;
- — își sacrifică dragostea pentru Florica.

c) Ion este o brută, e autorul moral al sinuciderii Anei.

d) Este vinovat și de moartea copilului, căruia, după sinuciderea Anei, îi poartă de grijă nu din sentimente paterne, ci dintr-un josnic instinct de păstrare a proprietății.

e) I se condamnă întoarcerea la Florica în momentul cînd aceasta este căsătorită, înșelînd astfel și prietenia lui George.

În sprijinul acestor acuzații elevii vor depune la dosarul lui Ion argumente din operă și din bibliografia critică.

2. Cuvîntul apărării :

a) În alegerea mijloacelor de a obține pămînt Ion are exemplul lui Vasile Baciu și al părinților lui.

b) Iubirea de pămînt l-a stăpînit de mic, de aceea adeseori îl acuză pa tatăl său că a distrus averea pe care a avut-o.

---

[1] *Literatura română*, manual pentru anul III de liceu, București, Editura didactică și pedagogică, 1975, p. 232.

[2] Lovinescu E., *Scrieri, critice*, București, E.P.L., 1969, p. 364.

Scanned with OKEN Scanner

— pămîntul se identifică cu ființa țăranului, căci a nu avea pămînt, în acele condiții, însemna a pierde însăși demnitatea de om. Tatăl lui Ion nu e om respectat pentru că nu are pămînt. Actele lui Ion sînt, așadar, motivate prin faptul că pămîntul nu înseamnă doar avuție, ci și demnitate socială. Ori, Ion vrea să fie apreciat de flăcăii satului. Sărăcia îi creează un complex de inferioritate, de umilință, care îl îndîrjește la luptă. El e ambițios și vrea să arate că e mai puternic și mai inteligent decît alții. Atitudinea față de Vasile Baciu poate fi considerată ca o răzbunare a umilinței la care acesta l-a supus în scena de la horă ;

— cunoaștem în roman și alte cazuri în care dragostea este sacrificată din pricina averii. Este cazul Laurei Herdelea, care se căsătorește cu Pintea, pentru că acesta nu-i cere zestre.

— Ion o respinge pe Florica din calcul, dar nu o uită : la nuntă joacă împreună cu Florica, declarîndu-i că numai pe ea o iubește.

c) Ana este o fire slabă, nu trebuia să aleagă această cale.

— sinuciderea lui Avrum îi dă un imbold.

d) Întoarcerea la Florica poate să aibă cauze în ambiția de a-l înfrunta pe George, care e bogat și fericit.

— Ascultînd de glasul iubirii Ion se purifică, efectele dezumanizării sînt înlăturate prin acest gest.

e) Nu poate fi acuzat că e vinovat de moartea copilului, ci de o delăsare, de o lipsă de supraveghere, de stîngăcie în comportament.

3. Concluziile la proces sînt expuse de președintele juriului:

— Din dezbaterea cazului „Ion" rezultă caracterul contradictoriu și complexitatea personajului. Ion e o sinteză de tandrețe, naivitate, duritate, șiretenie și inteligență.

— Setea de pămînt devine la el o patimă ce declanșează o adevărată dramă. Pămîntul este nașterea și moartea lui Ion. Omorîrea sa de către George spală o crimă pentru pămînt cu una pentru dragoste. „Ion udă cu sîngele său pămîntul ca o ofrandă pe care i-o cere pentru că l-a pîngărit cu crima Anei" [1]. În acest fel setea de pămînt capătă, prin el, semnificații de mit.

— Dacă scriitorul l-a condamnat la moarte, înseamnă că e vinovat de a fi pîngărit legile morale ale vieții, căci după ce a mințit-o pe Ana, în dragoste, l-a mințit și pe George, în prietenie.

— Cu toate acestea Ion nu este o brută, ci o individualitate care se abrutizează sub teroarea procesului social, sub „puterea necesității de pămînt și

---

[1] Bucur Marin. Vezi *Prefața* la romanul *Ion* de L. Rebreanu, vol. I, București, Editura tineretului, 1968, p. 19.

avere“ [1]. Instinctul posesiunii pămîntului conduce spre rău unele calități ale lui Ion, cum ar fi inteligența, care se transformă și se degradează în viclenie, iar tăria de caracter în cruzime. Deci cauza atitudinilor lui Ion nu e lăcomia obscură, ci efectul unor premise sociale. *Ion* e romanul condiției umane a țărănimii de-a lungul secolelor, iar personajul său central e un personaj simbolic, un personaj tipic. Ion e un lucid care știe ce vrea, nu o brută împinsă de instincte“ [2]. El e conștient că trebuie să-și sacrifice pentru un timp fericirea ca să devină om în acea societate rurală și-și dă seama că nu poate găsi alte mijloace pentru a intra în rîndul gospodarilor de frunte.

— Ion e un personaj viabil, iar tendința sa de autodepășire e o aspirație firească, caracteristică omului superior. Deci, nu dorința lui de a avea pămînt e condamnabilă, ci mijloacele prin care încearcă să-l dobîndească, sacrificînd dragostea Anei și viața ei.

Procesul literar conferă lecției o ținută organizatorică și științifică deosebită, concentrînd în mai mare măsură atenția și interesul elevilor pentru cercetarea operei și evaluarea muncii independente cu cartea.

Cercetările de pedagogie recente atrag atenția asupra îmbinării, în cadrul lecției, a metodelor noi (problematizarea, învățarea prin descoperire, brainstormingul), precizînd că nu există granițe precise între ele, că pot fi folosite în aceeași lecție, cu acordarea priorității uneia sau alteia. Eficiența lecției depinde, în ultimă instanță, de capacitatea profesorului de a fixa momentul și locul potrivit pentru fiecare metodă.

d. ÎNVĂȚAREA PRIN DESCOPERIRE

Învățarea prin descoperire este cunoscută ca „metoda experienței de încercare“ [3] și angajează elevul în selectarea informației și în ordonarea argumentelor pentru susținerea unei teze. Prin ea se recompune traseul cunoașterii științifice și corespunde principalelor forme de raționament : inductiv, deductiv și analogic.

a) Descoperirea inductivă propune receptarea operei pe calea gradării de la concret la abstract, de la particular la general, de la analiză la sinteză, de la informație la concept. Ea se

---

[1] Raicu Lucian, *Liviu Rebreanu*, București, Editura pentru literatură, 1967, p. 93.

[2] Bucur M. Vezi, *Prefața* la romanul *Ion* de *L. Rebreanu*, vol. I, București, Editura tineretului, 1968, p. 11.

[3] Drăgulet Marin, *Problematizarea și valoarea ei formativă*. În : „Revista de pedagogie“, nr. 4, 1970, p. 29.

Scanned with OKEN Scanner

folosește mai ales pentru însușirea noțiunilor de teorie literară, precum și în lecțiile în care se fixează individualitatea creatoare a unui scriitor, prin raportare la creația altui scriitor. Coordonatele specifice ale personalității creatoare a celor mai reprezentativi poeți simboliști : I. Minulescu și G. Bacovia, spre exemplu, se fixează mai bine dacă se cercetează, în cadrul orei, prin muncă independentă, unele poezii (neanalizate în clasă) din perspectiva unui dialog tematic : *Cu toamna în odaie* de Ion Minulescu; *Note de toamnă* de G. Bacovia; *Primăvară inutilă* de I. Minulescu; *Note de primăvară* de G. Bacovia; *Ultima oră* de I. Minulescu; *Poemă în oglindă* de G. Bacovia; *Romanța zilelor de ieri* de I. Minulescu; *Ecou de serenadă* de G. Bacovia; *Ecce Homo* de I. Minulescu; *Epitaf* de G. Bacovia.

Descoperirea elementelor caracteristice de limbă, stil și versificație fixează argumentele prin care se stabilește originalitatea și locul celor doi poeți în cadrul poeziei simboliste românești.

Descoperirea inductivă poate fi folosită și în cadrul comentariului literar. Lecția are caracterul unei dezbateri pe marginea unui plan de idei pe care elevii îl cunosc dinainte, pe baza căruia au desfășurat studiul textului literar. Este lesne de înțeles că metoda învățării prin descoperire solicită, pe de o parte, gîndirea analitică, logică, iar pe de altă parte pune în mișcare imaginația și gîndirea creativă, oferind cercetătorului o satisfacție ce tonifică potențialul cognitiv al lecției. Munca directă cu textul literar, prin aplicarea metodei de învățare prin descoperire, include și depășește caracteristicile învățării cunoscute în sistemul predării tradiționale, cînd învățarea se limita la însușirea de către elevi a informațiilor transmise de profesor. În lecția organizată pe baza noii metode, activitatea intelectuală a elevilor nu se reduce la memorarea și reproducerea cunoștințelor gata formulate. În procesul de instruire elevii sînt chemați să desfășoare o activitate „de explorare organizată științific, avînd o atitudine activă și creativă în procesul cunoașterii", ceea ce favorizează formarea unei personalități umane complexe. Structurată în acest fel lecția parcurge următoarele etape ale activității de predare-învățare, pe baza metodei de învățare prin descoperire :

„— Crearea situației-problemă.
— Analiza situației-problemă.
— Elaborarea presupunerilor și justificarea ipotezelor.
— Demonstrarea ipotezei și rezolvarea problemei.
— Verificarea rezolvării și analizarea procesului de rezolvare" [1].

[1] Găvenea Alexandru, *Cunoașterea prin descoperire în învățămînt*, București, Editura didactică și pedagogică, 1975, p. 165.

Scanned with OKEN Scanner

În acest sens propunem, spre exemplificare, interpretarea poeziei *Sara pe deal* de M. Eminescu. În prima lecție, în care se fixează planul dezbaterii temei (*Chemarea naturii și a iubirii în poezia lui M. Eminescu*) se arată locul analizei acestei poezii, cît și problemele pe care trebuie să le urmărească elevii în cercetarea textului literar. Lecțiile destinate studiului acestui motiv specific al poeziei eminesciene se organizează într-o gradație ascendentă, pînă la acea simfonie din *Sara pe deal* și de aici la elegie, „punctul de sosire al eroticii eminesciene“ [1]. Încadrată în acest context tematic poezia *Sara pe deal* poate fi concepută ca un punct nodal, de maximă referință, prin care avea să se contureze dinamica aspirației spre idealul fericirii din poemul *Luceafărul*. Viziunea de ansamblu asupra abordării temei creează condiții optime de evidențiere a elementelor de artă specifice acestei poezii, prin care gîndirea genială a poetului a conferit semnificații strălucitoare motivului tratat. Dezbaterea prin care se valorifică cercetarea textului se organizează după următorul plan de idei :

1) Coordonatele principale ale compoziției poeziei :
   — Planul spațial, cu elementele lui specifice (plan cosmic și plan terestru).
   — Planul afectiv.
   — Dialectica raportului dintre cele două planuri.
2) Peisajul — o resurecție a sentimentului erotic.
   — Elemente de pastel în poezie.
   — Componentele idilei eminesciene.
3) De la *Sara pe deal* la *Luceafărul*.

Se observă că peisajul cosmic, în viziunea lui Eminescu, este un spațiu larg dimensionat și e văzut în mișcarea lui fundamentală *(stelele scapără, nasc umezi pe bolta senină, luna pe cer trece așa sfîntă și clară, nourii curg)*, sugerînd drumul celor doi îndrăgostiți spre momentul întîlnirii. În același timp, peisajul terestru aspiră către cel cosmic, e o avîntare spre nemărginire, un nesaț de spații infinite *(„Streșine vechi casele-n lună ridică“)*. Viziunea panoramică asupra peisajului, cu o tendință ce se deschide mereu spre înălțime *(valea-i în fum, fluiere murmură-n stîne)* semnifică aspirația spre fericire. În ceea ce privește raportul dintre cele două planuri (spa-

[1] Popovici D., *Poezia lui Eminescu*, București, Editura tineretului, 1969, p. 257.

Scanned with OKEN Scanner

ţial şi afectiv) se poate observa că planul erotic creşte invers proporţional cu planul naturii, căci peisajul se reduce treptat, odată cu înserarea şi atenuarea zgomotelor, în timp ce spaţiul erotic creşte. Aşadar, odată cu topirea treptată a amurgului în noapte, cei doi îndrăgostiţi alunecă unul spre altul.

Pastelul înserării aduce elemente specifice ale acestor plaiuri mioritice, dar refuză detaliul concret, obiectiv, din înserarea lui I. H. Rădulescu şi a lui G. Coşbuc, însuşindu-şi doar valenţele simbolice. În acest sens, gradaţia imaginilor auditive, de o extraordinară forţă evocatoare *(scîrţîie-n vînt cumpăna de la fîntînă ; toaca răsună mai tare ; clopotul vechi împle cu glasul lui sara)* traduce amplificarea treptată a stărilor sufleteşti. Sînt sunete grave, melodice, e o imensă orgă ce se zbuciumă compunînd un adevărat ritual, concluzionat prin comparaţia : *„Sufletul meu arde-n iubire ca para“*, care marchează punctul culminant al poeziei şi momentul de interferenţă între peisaj şi sentimentul erotic. Se ştie că momentul evocat de poet nu este al dragostei, ci al aşteptării întîlnirii, e momentul premergător, deci, al aspiraţiei spre iubire. Conţinutul afectiv al aşteptării este dat şi de componentele peisajului, care primesc valoare de mit *(Buciumul sună cu jale ; Apele plîng clar izvorînd în fîntîne ; Valea-i în fum, fluere murmură-n stîne)*. Trupul ce se zbate de dor are echivalent în metaforele simbol *(Stelele nasc umezi pe bolta senină ; Nourii curg, raze-a lor şiruri despică)*.

Idila eminesciană, construită ascendent, este anunţată concret din prima strofă *(Sub un salcîm dragă m-aştepţi tu pe mine)*. Strofa următoare pare a avea funcţia unui argument al temei anunţate, iar portretul iubitei, sugerat şi pus în dialog alternativ cu elementele peisajului cosmic, depăşeşte planul concret şi urcă treptat în planul abstract, al aspiraţiei, prefigurînd neliniştea şi dorinţa arzătoare ce precede momentul întîlnirii. Strofa a treia întrerupe brusc idila şi este consacrată integral naturii, sugerîndu-se, prin această direcţie constructivă, înaintarea îndrăgostiţilor spre locul întîlnirii. În ultimele strofe pastelul se converteşte în idilă. E o revenire la planul concret. Detaliile aduse acum exaltă în fantezie fericirea apropiatei întîlniri. În argumentarea ideilor se aduc şi elemente de limbă şi stil (semnificaţia epitetelor : „bogat“ şi „vechi“ ; funcţia stilistică a numărului substantivului şi a verbului ; structura versului), prin care opera devine o neîntrecută simfonie [1]. De la analiza informaţiilor

[1] Alexandrescu S. şi Rotaru I., *Analize literare şi stilistice*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1967, p. 57—67 (insistă asupra limbii).

Scanned with OKEN Scanner

descoperite de elevi se trece, în finalul lecției, la generalizarea și conceptualizarea cunoștințelor. În acest sens se pune problema anticipației, prin această poezie, a concepției poetului despre iubire exprimată în geniala sa operă *Luceafărul*. Poezia *Sara pe deal* realizează călătoria celor doi îndrăgostiți, care se cheamă și încearcă să se regăsească, așa cum poemul *Luceafărul* transcrie „drumul" erotic al Luceafărului către fata de împărat. Primele trei strofe ale poeziei *Sara pe deal* reprezintă trăirile tulburătoare care se mistuie în drumul lor spre scop, apoi, în următoarele strofe, se insistă asupra conținutului filozofic și afectiv spre care se deschide călătoria. Primul drum, cel feminin, este contemplativ, iar forța neobișnuită a chemărilor îl proiectează, dintr-un orizont îngust, concret și comun *(Sub un salcîm dragă m-așteptî tu pe mine)* în orizonturi cosmice. Contopirea aceasta, realizată în decorul mioritic *(„buciumul sună cu jale ; turmele-l urc ; streșine vechi ; fluiere murmură-n stîne")* se reconstituie printr-o cale mitică. E vorba de o aspirație spre desăvîrșire, spre purificare prin dragoste. Dacă în primul vers portretul feminin e plasat într-un decor concret, în continuare e proiectat într-un cadru larg dimensionat, ce urcă spre înălțimile celeste. În optica poetului purificarea nu are loc prin atingerea scopului, ci prin aspirația spre el. Scopul nu se realizează, e conținut în chemarea spre el, dovadă fiind verbele la viitor din ultimele două strofe. Purificarea se face însă în drumul către scop, într-o atmosferă de incantație mitică. E un drum ce se deschide spre univers și se dezvoltă ca o sete de cunoaștere, ca un dor și ca o visare. În toată această aspirație natura compune o simfonie a dorului. Cel de-al doilea drum, al personajului masculin, prefigurează concepția despre o iubire ideală întruchipată prin Luceafăr. La începutul poeziei *Sara pe deal* el nu are o existență materială, căci nu el își așteaptă iubita și nu sufletul și mintea lui sînt frămîntate de dor și gînduri. Asemenea lui Hiperion, el se lasă vrăjit de frumusețea fetei și coboară pe pămînt, unde-și aduce sufletul *„ce arde-n iubire ca para"*. E vorba, prin urmare, de aceeași coborîre a Luceafărului, spre orizonturile lumii concrete ale fetei de care s-a îndrăgostit.

Opera e un poem romantic de dragoste, prin care se exprimă aspirațiile poetului spre o iubire ideală, spre fericire deplină, departe de lume și de zbucium. Natura și dorul se logodesc în ținutul paradisiac al copilăriei și adolescenței.

În procesul de predare-învățare a literaturii investigarea și explorarea textului literar este o modalitate esențială. „Explorare s-a făcut și în învățămîntul tradițional, mai ales sub forma exercițiilor aplicative, dar nu a constituit principalul izvor de cunoaștere, nu a

Scanned with OKEN Scanner

fost pusă la baza formării elevilor, nu a constituit faza preliminară de introducere a lor în lumea cunoașterii științifice" [1].

b) Descoperirea deductivă propune procesului de receptare a operei o mișcare inversă, de la general la particular, de la teză la argument. Prin metoda descoperirii deductive se fixează mai bine noțiunile. Despre speciile genului liric, spre exemplu, prin interpretarea unor poezii, ca : *Toamna* de O. Goga ; *Toamna la Florica* de I. Pillat ; *Amurg violet* de G. Bacovia, elevii sînt determinați, prin studiu, să-și argumenteze părerea în legătură cu încadrarea fiecărei poezii în specia literară. Astfel că noțiunile teoretice despre cîntec, elegie și pastel vor fi verificate practic și fixate prin descoperirea unor argumente din operele literare cercetate. Teza științifică referitoare la realizarea cunoașterii realității prin metaforă se definește cu mai mare forță de convingere prin studierea a două poezii ce compun, cu aproximație, același tablou : *Secerișul* de V. Alecsandri și *În lan* de L. Blaga. În interpretarea textelor se vor urmări două aspecte :

— raportul dintre tabloul creat de poeți în opera lor și imaginea aceluiași tablou din realitatea concretă ;

— procedee artistice aduse de cei doi poeți ; semnificația acestor imagini.

Discuțiile ce urmează după efectuarea muncii independente evidențiază ideea că scriitorul nu copiază realitatea, ci exprimă imaginea ce și-a creat-o el despre această realitate, potrivită cu viziunea și concepția sa despre lume și viață, cu sensibilitatea sa creatoare.

Elevii trebuie să observe că tabloul creat de acești poeți nu recompune un cadru exact din natură, că noi putem completa acest tablou, dar imaginile alese de scriitor au menirea de a transmite o idee și de a trezi anumite sentimente. Munca directă cu textul literar prilejuiește, de asemenea, motivarea ideii că, pe măsură ce societatea evoluează și înaintăm în istoria artelor, relația dintre viața concretă și imaginea creată de poet va îmbrăca forme noi, prin care se îndepărtează tot mai mult de modelul concret din realitatea imediată, ajungîndu-se la esențializarea, abstractizarea și sugerarea realității concrete. Se observă astfel că aspectele mai concrete ale realității suprinse de V. Alecsandri vor fi înlocuite de tendințele abstracte și simbolice prin care L. Blaga „vorbește" de realitate Nu este greu să conchidă că și din punct de vedere stilistic se remarcă un traseu ascendent, închis între preponderența epitetului și a com-

[1] Alexandru Găvenea, *Cunoașterea prin descoperire în învățămînt*, București, Editura didactică și pedagogică, 1975, p. 165.

Scanned with OKEN Scanner

paraţiei la V. Alecsandri şi marea forţă de plasticizare a metaforei din poezia lui L. Blaga.

c) Descoperirea prin analogie dezvoltă spiritul creator al elevilor pe baza comparaţiei şi a paralelismului între fenomenele literare. Metoda poate fi folosită într-un anume moment al lecţiei sau în întregul parcurs al orei, atît pentru interpretarea textului literar, cît şi pentru sistematizarea unor cunoştinţe despre modalităţile folosite de diferiţi scriitori pentru tratarea aceluiaşi motiv sau pentru încadrarea operelor lor în genuri şi specii literare. Din acest punct de vedere propunem dezbaterea temei : *Duiliu Zamfirescu — precursor al romanului românesc modern.* Lecţia se desfăşoară după lectura romanului *Viaţa la ţară* şi urmăreşte, prin cercetare şi studiu, să fixeze locul lui D. Zamfirescu în literatura noastră.

Pregătirea lecţiei se face prin consemnarea, pe fişe de lectură şi de studiu, a informaţiilor desprinse din investigarea unor fragmente din romanul lui D. Zamfirescu şi din creaţia altor scriitori cu care se întîlneşte autorul romanului *Viaţa la ţară,* prin tipologie, prin moduri de expunere abordate, precum şi prin elemente de limbă şi stil.

Astfel vor fi studiate prin analogie fragmentele : Capitolul XXI din romanul *Viaţa la ţară* de D. Zamfirescu; *Răscoala,* de L. Rebreanu (fragmente) [1]; imagine a Bărăganului în *Viaţa la ţară* de D. Zamfirescu; Bărăganul în viziunea lui Al. Odobescu (fragment din *Pseudokynegetikos*); Bărăganul în viziunea lui G. Călinescu (în *Enigma Otiliei*).

Desfăşurarea lecţiei se realizează prin dezbatere, pe baza unui plan dinainte stabilit :

1) Duiliu Zamfirescu — cel mai de seamă reprezentant al teoriei romanului din secolul al XIX-lea.

În ceea ce priveşte izvoarele romanului, scriitorul declară că „romanul e arta de a şti să spui lucruri posibile, căci peste tot unde e viaţă, unde sînt mişcări sufleteşti, romanul e gata“ [2].

Personalitate contradictorie, Duiliu Zamfirescu exprimă adeseori profesiunea sa de credinţă realistă, subliniind superioritatea vieţii asupra ficţiunii, a realităţii asupra artei. Din moment ce literatura este o expresie a frumosului, ea e condiţionată de realitate, căci frumosul în artă este „iluzionarea realităţii“. Din acest unghi de vedere realist se reţine circuitul procesului de

---

[1] Rebreanu L., *Răscoala,* Bucureşti, Editura pentru literatură şi artă, 1962, p. 296—298, 301, 337—339, 427—429.

[2] Zamfirescu D., *Poezii, nuvele, romane.* Bucureşti, Editura tineretului, 1968, p. 11.

Scanned with OKEN Scanner

creație, de la realitate la suflet și de acolo din nou la realitate. Corespondența cu T. Maiorescu, cu C. Negruzzi și cu Elena Miller Verghy este un excelent jurnal de creație și oferă o suită de concepte ce-l definesc în calitate de teoretician al romanului, înaintea lui G. Ibrăileanu.

— Părerile lui D. Zamfirescu despre obiectivare, ca bază a epicii moderne pot fi înțelese mai ușor dacă sînt raportate la cuvintele lui L. Rebreanu despre metoda de creație în roman.

Duiliu Zamfirescu precizează : „Dar eu foarte adesea mă păzesc de natura mea în estetică. Eu nu trebuie să intru acolo decît numai în proporția în care intră căldura în dinamică, să fiu adică tot, dar să nu par nimic“ [1]. În același timp, Liviu Rebreanu consemnează : „M-am sfiit totdeauna să scriu la persoana întîi. Modestia nu e și dezinteres, ci dimpotrivă, o atitudine. Fără amestecul meu direct opera va putea crește și trăi mai independent“ [2].

2) Tipologia romanului lui Duiliu Zamfirescu.

— Tipul parvenitului construit prin Tănase Scatiu, frate bun cu Dinu Păturică din romanul lui N. Filimon, prefigurează imaginea arivistului reprezentată de Stănică Rațiu din romanul *Enigma Otiliei* de G. Călinescu și de Nae Gheorghidiu din romanul lui Camil Petrescu.

— D. Zamfirescu, continuînd tradiția nuvelei *Alexandru Lăpușneanul* de C. Negruzzi, creează imaginea personajului colectiv, în realizarea căruia va excela L. Rebreanu în romanul *Răscoala*. Din analiza fragmentelor referitoare la țărănime, ca personaj colectiv în cele două romane, se reține unele concluzii prin care se adîncește ideea că D. Zamfirescu este precursor al romanului modern. Ambii scriitori surprind gradat psihologia mulțimii : de la solidaritate în gînduri și atitudini, țăranii trec la exprimarea directă a scepticismului lor față de dreptatea boierească, apoi urcă la unitate de voință și de aici la revoltă fățișă, la lovituri directe atît împotriva stăpînului cît și a oamenilor legii. Din interpretarea textelor pe baza metodei comparației mai rezultă ideea că țăranii prezentați de L. Rebreanu au o conștiință mai ridicată, căci replică dîrz și categoric, subliniind clar cauza revoltei și scopul ei : „Nu putem, cucoane ! N-avem pămînt !... De ce să muncim ?“ ; „N-avem pămînt !... Ne trebuie pămînt !... Fără pămînt nu mai muncim !... Nu mai vrem învoieli...[3]“. Nu e vorba doar de o simplă răzbunare a nedreptății, de o răvrătire împotriva unui ciocoi (ca în romanul lui D. Zamfirescu), ci de o viziune realistă de ansamblu asupra mișcării de idei și fapte care au premers răscoala din 1907.

D. Zamfirescu, precedînd viziunea lui Rebreanu, prezintă țărănimea, accentele dramatice ale vieții și luptei ei împotriva asupririi, de aceea orice sti-

---

[1] Săndulescu Al., prefață la vol. *Poezii, nuvele, romane* de D. Zamfirescu, București, Editura tineretului, 1968, p. 12.

[2] Rebreanu L., *Cred*, din volumul *Amalgam*.

[3] Rebreanu L., *Răscoala*, București, Editura pentru literatură, 1962, p. 338.

lizare nu e posibilă, totul apare în trăsături dure, apăsate în cărbune, lucrate într-un realism sobru.

Atît D. Zamfirescu, cît și L. Rebreanu, chiar dacă au creat chipuri de țărani individualizați, s-au realizat ca artiști în primul rînd prin forța cu care au pus în mișcare masa țărănească. Dealtfel, într-o scrisoare către T. Maiorescu, D. Zamfirescu se destăinuie arătînd că în desfășurarea întîmplărilor din roman țărănimea se mișcă numai ca mase, fiindcă așa îi crede el interesanți și așa sînt ei o putere. Este edificatoare, în acest sens, de asemenea, părerea lui G. Călinescu despre L. Rebreanu; „Cînd însă e vorba de țărănime, văzută ca personaj colectiv, scriitorul devine genial“ [1].

În ceea ce privește crearea unor chipuri de țărani se remarcă viziunea romantică, cu implicații mitice și mioritice asupra baciului Micu din romanul lui D. Zamfirescu, alături de concepția realistă, prin care autorul romanului *Viața la țară* îl precede pe Rebreanu în realizarea lui Lefter, un adevărat haiduc însetat de dreptate, asemenea lui Petre Petre și Trifon Guju, eroii lui L. Rebreanu.

3) Știința compoziției reprezintă un titlu de glorie pentru arta lui Duiliu Zamfirescu, fără de care, poate, nu am înțelege vocația arhitectonică din opera lui L. Rebreanu.

Viața la țară — roman realist, social și de atmosferă, își ordonează cu exactitate episoadele, într-o gradație narativă și cu o alternanță de planuri ce-i conferă armonie și echilibru interior.

Episoadele sînt foarte strîns legate între ele, nimic nu este de prisos, totul se înlănțuie firesc, logic. Prin întreruperea timpului cronologic pentru a introduce elemente retrospective, D. Zamfirescu anunță tehnica lui Camil Petrescu.

Finețea observației psihologice cu care ne-a obișnuit autorul operei *Viața la țară* premerge arta analizei psihologice în care vor excela L. Rebreanu și Camil Petrescu. T. Vianu, referindu-se la paginile de investigație psihologică din romanul lui D. Zamfirescu, este de părere că „reprezintă punctul cel mai înalt al artei de analist, atent la enigmele vieții sufletești“ [2]. Ca poet și psiholog discret, romancierul are darul de a-și asculta personajele, fără să fie indiscret și obositor.

4) Duiliu Zamfirescu este un adevărat poet al naturii, „este mai ales un pictor al omului și al peisajului, mai mult decît al lucrurilor și al interioarelor, care apar totuși uneori în paginile lui“ [3].

---

[1] Călinescu G., *Istoria literaturii române (Compendiu)*, București, Editura pentru literatură, 1968, p. 286.

[2] Vianu T., *Arta prozatorilor români*, vol. I, București, Editura pentru literatură, 1966, p. 260.

[3] Ibidem, p. 259.

Scanned with OKEN Scanner

„Descrierea conferă romanului valoarea unui poem al vieții cîmpenești" [1]. Din analiza fragmentelor prin care se descrie Bărăganul în opera lui Al. Odobescu, D. Zamfirescu și G. Călinescu se vor desprinde argumente prin care se susține ideea că Duiliu Zamfirescu preia o tradiție a descrierii și deschide, prin ea, perspectiva viziunii moderne din romanul lui G. Călinescu. Se vor interpreta informațiile descoperite prin studierea fragmentelor referitoare la următoarele aspecte :

— Componentele peisajului în tabloul descris în cele trei opere.

— Observații asupra spațiului și timpului în care este încadrată descrierea Bărăganului.

— Viziune asupra peisajului (acustică, coloristică, motorie).

— Particularități de limbă și stil prin care se individualizează cei trei scriitori care tratează același motiv tematic.

Răspunsurile trebuie să evidențieze, printre altele, afinitățile ce se stabilesc între romanul lui Duiliu Zamfirescu și opera lui Al. Odobescu, în ceea ce privește viziunea largă asupra spațiului (de la îndepărtat la apropiat) și gradația temporală (din momentul dimineții pînă în amurg). Perceperea peisajului prin intermediul culorii — la Duiliu Zamfirescu — deschide perspectiva cromatică din romanul călinescian și se diferențiază de percepția acustică a tabloului din viziunea lui Odobescu. Se remarcă însă faptul că, în romanul lui G. Călinescu nu întîlnim acea poezie a culorii din opera lui Duiliu Zamfirescu.

5) Observațiile asupra limbii și stilului desprinse din interpretarea textelor date conduc la concluzia că D. Zamfirescu este „un rafinat al simplității", cum îl definește P. Constantinescu. Nu este vorba de un stil încărcat, ci de sobrietate, claritate și limpezime în stil, de acea severă disciplină clasică, este o disciplină a armoniei și a echilibrului, între compartimentele vocabularului cu care vehiculează scriitorul.

În concluzie, se subliniază faptul că Duiliu Zamfirescu este pictor al omului, al peisajului și al mulțimii, înaintea lui Rebreanu, Camil Petrescu și G. Călinescu. El a vorbit despre romanul realist, obiectiv, de „creație", înaintea lui Ibrăileanu și despre documentul autentic înaintea lui Camil Petrescu.

Învățarea prin descoperire este metoda care înarmează pe elevi cu tehnicile de cercetare a textului literar, le stimulează dorința de a studia singuri probleme noi, prin care se va exersa gîndirea științifică și imaginația creatoare.

---

[1] Lovinescu E., *Scrieri I 6 (Critice)*, București, Editura pentru literatură, București, 1969, p. 303.

Scanned with OKEN Scanner

e. BRAINSTORMINGUL

Brainstormingul este o metodă modernă cu multiple aplicaţii şi cu real randament pedagogic deoarece stimulează, prin declanşarea unei „furtuni" în creierul elevilor, gîndirea inventivă, fantezia şi imaginaţia creatoare. În situaţii de brainstorming nu se apelează la analiză şi la concepte raţionale, ci se dă libertate imaginaţiei inventive, exprimată în răspunsuri spontane, a căror evaluare este amînată. Fiind o posibilitate în cadrul problematizării, brainstormingul începe prin crearea unei situaţii tensionale în care gîndirea intuitivă este chemată să ofere soluţii la întrebările-problemă puse de profesor. Metoda poate fi aplicată, spre exemplu, la comentarea romanului *Enigma Otiliei* de G. Călinescu, prin propunerea de a închipui o altă rezolvare a destinului Otiliei.

f. EXERCIŢIUL

Ca metodă de consolidare a deprinderilor de analiză şi interpretare a textului literar, exerciţiul a fost abordat şi în şcoala tradiţională, cu deosebire pentru fixarea cunoştinţelor ce trebuiau însuşite de către elevi. În contextul modernizării învăţămîntului, rămînerea la această formulă riscă să fie condamnată de însăşi atitudinea elevilor la lecţie. De aceea este necesar să se treacă la variate tipuri de exerciţii pentru dezvoltarea creativităţii, pentru formarea priceperilor şi deprinderilor de a opera cu noile cunoştinţe în diverse situaţii. Prin metoda exerciţiului se organizează, în cadrul lecţiei, munca independentă a elevilor, în ideea că aceştia să devină nu numai cititori avizaţi, ci şi stăpîni ai metodelor de interpretare a literaturii, capabili să-şi exprime nuanţat impresiile de lectură. Exerciţiul, ca metodă didactică, se foloseşte în ora de literatură, alături de celelalte metode, în oricare moment al lecţiei şi se desfăşoară, fie prin activitate individuală, fie prin activitate pe grupe de elevi. După scopul pe care îl urmărim în lecţie, exerciţiile se pot grupa astfel :

1. Exerciţii de formare a priceperilor şi deprinderilor de interpretare a textului literar.
2. Exerciţii pentru cultivarea limbii literare.
3. Exerciţii pentru dezvoltarea creativităţii.

În cadrul primului tip de exerciţii propunem un exemplu de exerciţiu efectuat deopotrivă pentru a consolida nişte cunoştinţe şi a dobîndi altele noi. Se argumentează contribuţia scriitorului la dezvoltarea poeziei româneşti printr-un exerciţiu ce demonstrează teza :

Scanned with OKEN Scanner

„Poezia lui D. Zamfirescu transmite tradiția marilor clasici, pregătind apariția poeziei noi, reprezentată de O. Goga, G. Topîrceanu, Șt. O. Iosif și Ion Pillat“ [1]. Munca independentă se desfășoară după ce s-au fixat teoretic trăsăturile esențiale ale fenomenului poetic zamfirescian. Discuțiile de evaluare a exercițiului trebuie să evidențieze următoarele idei :

— Afiliațiile poeziilor lui D. Zamfirescu la opera lui M. Eminescu, V. Alecsandri și G. Coșbuc : poezia *Barza* trimite la pastelul fabulistic din *Călin (file din poveste)* de M. Eminescu și la *Nunta în codru* de G. Coșbuc. În același timp, poezia *Vara* re-creează atmosfera senină din pastelurile lui V. Alecsandri și G. Coșbuc.

Curgea Siretul liniștit traduce acea tentă de meditație din pastelul *Malul Siretului* de V. Alecsandri ; *Seară de toamnă* amintește de pastelurile lui V. Alecsandri, iar poezia *S-aud* este eminesciană.

Poezia lui Duiliu Zamfirescu anticipează prin atmosferă, peisaj și prin unele modalități de creație artistică, opera lui Goga, Iosif, Topîrceanu și I. Pillat. În acest sens stă mărturie poezia *Barza*, unde componentele peisajului amintesc de poeziile lui I. Pillat din volumul *Pe Argeș în sus*. Aceeași poezie, prin tehnica versului și prin umorul ce se degajă din ea, prefigurează atmosfera specifică din opera lui G. Topîrceanu. Poezia *Noapte bună* trimite la melodia și sensibilitatea deosebită a versului lui Șt. O. Iosif, în special la *Cîntec sfînt*. Prin modalitatea de realizare a pastelului iernii din *Ianuarie* ne amintim de opera lui Topîrceanu : *Balada popii din Rudeni*. Cu poetul O. Goga (în special cu nota elegiacă a versului său din poeziile *Casa noastră* și *Reîntors*), Zamfirescu se aseamănă în poezia *Sosesc*.

Procedînd astfel vom deschide gustul elevilor pentru cercetarea comparativă a textului literar, argumentînd îndemnul să se apropie de scriitorii pe care îi vor studia.

Exercițiul se poate referi la familiarizarea elevilor cu lumea laboratorului de creație a scriitorului. Putem organiza un astfel de exercițiu la începutul orei de prezentare a romanului *Pădurea spînzuraților* de L. Rebreanu. Pe baza bibliografiei indicate și a materialului existent în cabinetul de literatură română, se stabilesc etapele genezei romanului, precum și ecoul în operă al unor date biografice. Exercițiul trebuie să stimuleze interesul elevilor pentru cercetarea operei literare, de aceea se poate porni de la crearea unei situații-problemă. Caracterizarea lui Ghiță din nuvela lui I. Sla-

---

[1] Săndulescu Al. Vezi *prefața* la volumul : *Poezii, nuvele, romane*, de D. Zamfirescu, București, Editura tineretului, 1968, p. 14.

Scanned with OKEN Scanner

vici, *Moara cu noroc*, se încheie cu un exercițiu menit să solicite gîndirea creatoare. Este instructiv, astfel, să se răspundă la întrebarea : reprezintă Ghiță tipul avarului ? Pentru a se răspunde la această întrebare este necesar să se realizeze o paralelă între acest personaj și Hagi Tudose din nuvela lui Delavrancea.

Exercițiile pentru dezvoltarea creativității au ca punct de plecare opera literară. Cum opera literară are caracter deschis, elevul este chemat să evalueze cunoștințele în cîmpuri inedite, oferind libertate imaginației și fanteziei creatoare. După studierea nuvelei *Moara cu noroc* de I. Slavici se efectuează exercițiul prin care se cere să se raporteze semnificația cuvintelor mamei Anei la destinul personajelor din nuvelă.

La nivelul primei trepte de liceu este favorabil să se pună accent pe exercițiul care cultivă gîndirea și imaginația creatoare, dezvoltînd gustul pentru literatură, pentru ca în treapta a doua de liceu să devină posibilă pregătirea unor compuneri ample, prin care se verifică maturitatea în interpretarea operei literare, în susținerea unei teze. În predarea literaturii române vechi pot fi abordate variate tipuri de exerciții destinate să trezească gustul elevilor de a cunoaște acest spațiu mai arid al istoriei noastre literare. Cîteva exemple propuse de noi pot sugera și alte idei :

— În vizită la școala tipografică a diaconului Coresi din Scheii Brașovului.
— Dosoftei — poet popular ?
— Obiceiuri și tradiții în opera *Descrierea Moldovei* de D. Cantemir.
— Ion Neculce — un precursor al lui I. Creangă.
— Actualitatea conceptelor morale transmise de opera *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie.*

Un exercițiu de verificare a nivelului de receptare a operei literare se poate realiza la începutul anului școlar sau la începutul trimestrului, după ce elevii au citit operele indicate de profesor. În ce constă acest exercițiu ? Pe baza informațiilor dobîndite prin lectură și prin problematizarea cunoștințelor, însușite prin efort propriu, elevul propune pentru a fi dezbătute în clasă acele elemente care conferă operei citite originalitate și o individualizează în cadrul peisajului literar. Părerile elevilor vor fi ordonate pe o anumită direcție tematică și vor fi supuse dezbaterii colectivului în momentul cînd se studiază opera respectivă.

Exercițiile de cultivare a limbii literare au rolul de a pregăti elevul pentru integrarea socială, prin formarea deprinderii de a vorbi corect, precis și nuanțat. Cunoscînd și construind limbajul

Scanned with OKEN Scanner

corect, clar și precis, învățăm, desigur, să ne ordonăm mai bine gîndirea, să înțelegem mai bine oamenii și să ne adaptăm mai ușor la dialectica raporturilor interumane. Imensa bogăție de idei și de informații reclamă infinite nuanțe de limbaj, cuvinte precise și sugestive, construcții clare, adaptate unei gîndiri suple și elastice. Cuvîntul, ca toate celelalte produse umane, este supus unor interesante procese de preschimbare, unor deturnări de formă și de sens. Meditînd asupra limbajului ca act și ca instrument de comunicare, conchidem cu T. Vianu: „cine vorbește comunică și se comunică", spune ceva și se mărturisește, se trădează în același timp, astfel limbajul are o „dublă intenție, tranzitivă și reflexivă" [1]. Aceasta înseamnă, pe de o parte, transmiterea de noțiuni și raționamente, iar pe de altă parte, asimilarea posibilităților artistice de exprimare, definind calitatea intimă, subiectivă a vorbitorului. Prin urmare, limbajul este cu atît mai valoros cu cît este mai precis în dimensiunea aspectului tranzitiv și mai colorat în dimensiunea aspectului reflexiv, afectiv.

Tezaurul vechi al limbii este încărcat de sensuri multiple, fixate prin uz, termenii noi se impun prin progresul civilizației, adăugîndu-se exprimări stilistice inedite, căci limba e supusă mereu eforturilor modelatoare ale inteligenței și sensibilității umane. Personalitatea fiecărui vorbitor se reflectă în limbajul său, în modul de folosire aparte a resurselor limbii. De aceea cultura filologică este un deziderat permanent al predării literaturii, un atribut al personalității complexe a fiecărui individ. În acest sens lectura, studiul operei literare este izvorul principal al propriei noastre deveniri intelectuale.

Componentele culturii filologice (cunoașterea particularităților limbii, a bogăției sale de cuvinte și construcții stilistice, stăpînirea normelor gramaticale, buna deprindere a vocabularului) se însușesc, se exersează și se verifică prin munca directă cu textul literar.

Exercițiile de cultivare a limbii literare au scopul de a forma deprinderi de exprimare clară, corectă și expresivă. Se pleacă de la observațiile asupra limbii și stilului fiecărui elev, prilejuite de compunerea *Gînduri la început de drum* sau *Culorile toamnei* etc.

În comentarea acestor compuneri de testare a posibilităților de exprimare a elevilor se subliniază, în primul rînd, necesitatea concizionii, preciziei și clarității expunerii. Sînt edificatoare, în acest sens, datele publicate de psihologii americani, din care rezultă că sînt eficiente enunțurile scurte, exacte, căci numai 17% din receptori percep

---

[1] Vianu T., *Dubla intenție a limbajului și problema stilului.* În: *Arta prozatorilor români,* București, Editura pentru literatură, 1966, vol. I, p. 11—12.

Scanned with OKEN Scanner

mesaje mai lungi de 50 de unităţi lexico-gramaticale şi numai 2% percep mesaje mai lungi de 60 de unităţi lexico-gramaticale.

Se fac apoi observaţii asupra aspectelor de vocabular şi de stil şi se conchide că opera fiecărui scriitor oferă cîmp larg de experienţă stilistică, de originală modelare a cuvintelor în fraze luminoase şi cu adînc tîlc al adevărurilor perene. Pentru a motiva ideea că întotdeauna comunicarea începe cu alegerea cuvîntului, reţinem versurile lui M. Eminescu : „Unde vei găsi cuvîntul / Ce exprimă adevărul".

Nevoia căutării cuvîntului potrivit, precum şi a muncii neobosite pentru crearea stilului corect şi expresiv este motivată prin exemplul scriitorilor M. Eminescu şi T. Arghezi. Elevii trebuie să ştie că, în studierea operei literare, devine necesar să se aplece cu precădere asupra multiplelor semnificaţii pe care le primesc cuvintele în operă, deoarece însuşirea lor conferă stilului individual culoare şi sensibilitate. Baudelaire afirma, în acest sens, că pentru a pătrunde sufletul unui poet, trebuie să căutăm în opera sa cuvintele care apar cel mai frecvent în întreaga activitate literară sau într-o operă dată. În acest scop, în prima treaptă de liceu se poate organiza, în cadrul orei de literatură română, momentul stilistic. Acesta este fixat în acea etapă a lecţiei care oferă o legătură firească, lipsită de brutalitate. Exerciţiul de limbă şi stil propus în cadrul momentului stilistic să aibă valoare aplicativă.

Momentul stilistic poate avea ca scop îmbogăţirea şi exersarea vocabularului, prin abordarea neologismelor, a sinonimelor, a peronimelor şi a antonimelor. Astfel, în recapitularea noţiunilor de teorie literară despre genuri, specii literare, curente literare, se vor organiza scurte exerciţii, în cadrul momentului stilistic, de însuşire a unor cuvinte noi, ca : *stih, liră, abscons, fad, fabulaţie, feeric, grotesc, imprecaţie, bucolic, ficţiune, mit, macabru, inefabil* etc.

Alteori momentul stilistic are ca scop nuanţarea exprimării prin însuşirea unor citate expresive din opera literară, prin asimilarea unor maxime şi expresii celebre. Lecţia de comentariu literar a unei poezii de M. Eminescu, T. Arghezi sau L. Blaga poate include un exerciţiu stilistic prin care se cere elevilor să creeze ei înşişi metafore de la următoarele cuvinte : *a picura, stea, pînză, ocean, întuneric, cetate* etc.

Exerciţiul stilistic trebuie să propună elevilor meditaţie asupra raportului între funcţia denotativă şi conotativă a limbajului. În lecţia de comentare a poeziei *Gorunul* de L. Blaga, spre exemplu, se poate realiza următorul exerciţiu : se cere elevilor să găsească sinonimele cuvintelor : *zac, a gusta, a picura, a dezmierda, a creşte*. Apoi se înlocuiesc, în vers, aceste cuvinte cu sinonimele lor.

Scanned with OKEN Scanner

Aşezîndu-se paralel cele două tipuri de versuri (versul poetului şi versul format prin înlocuirea cuvintelor cu sinonimele lor) se evidenţiază marea expresivitate a fiecărui cuvînt din versul blagian realizată prin funcţia conotativă a cuvîntului şi prin combinarea lui în cadrul versului. Iată cele două tipuri de versuri :

Versul iniţial din poezie	Versul ce cuprinde sinonime
1. „Cînd *zac* în umbra ta“	1. Cînd *stau* în umbra ta
2. „Şi mă *dezmierzi* cu frunza-ţi jucăuşă“	2. Şi mă *alinţi* cu frunza-ţi. Şi mă *mîngîi* cu frunza-ţi. Şi mă *desfeţi* cu frunza-ţi.
3. „O simt cum frunza ta mi-o *picură* în suflet“	3. O simt cum frunza ta mi-o *transmite* în suflet. — ... mi-o *prelinge* în suflet. — ... mi-o *scurge* în suflet.
4. „Ascult cum *creşte-n* trupul tău sicriul“	4. Ascult cum *se măreşte-n* trupul tău sicriul. — ... *se dezvoltă-n* trupul tău. — ... *sporeşte-n* trupul tău. — ... *evoluează* ... sicriul.

În acelaşi scop (al cultivării limbii literare) se realizează activitatea de cercetare a multiplelor valenţe expresive ale cuvintelor prin abordarea temei : *Viaţa cuvintelor*. În acest moment elevii trebuie să cerceteze cuvîntul dat din următoarele unghiuri de vedere : fonetic, etimologic, morfologic, sintactic, stilistic, să creeze cu el familii de cuvinte, sinonime, antonime. Cuvîntul este apoi văzut din unghiul de vedere al componenţei lui în cadrul noţiunilor ştiinţifice şi apoi e observat din direcţia valorii lui poetice, aducîndu-se exemple din operele literare, precum şi exemple create de elevi. În final, se observă valoarea practică a cuvîntului în vorbirea actuală. Pentru realizarea acestui experiment didactic se dau indicaţii bibliografice (lucrări beletristice şi studii de limbă şi stil).

C. COMENTARIUL LITERAR

Aceasta este, de fapt, modalitatea de bază în studierea literaturii române, este o „metodă-cadru“, care asumă alternativ celelalte metode de învăţămînt. Ea este specifică obiectului nostru şi, ca atare, a fost abordată şi în învăţămîntul tradiţional. Dacă în şcoala veche avea o pondere mai mare sau mai mică, în învăţămîntul mo-

Scanned with OKEN Scanner

dern ea ocupă locul principal în didactica lecției de literatură română și își cucerește tot mai multe valențe formative prin asimilarea metodelor noi : problematizarea, învățarea prin descoperire etc. Este firesc să aibă o arie de funcționare atît de largă, dacă ne gîndim la specificitatea fenomenului abordat.

Opera literară este o construcție, un sistem ce se raportează la diverse straturi, la subsisteme ce compun o unitate, ca expresie a realului concretizat în semne estetice. Valențele ei se dezvăluie doar în relație cu cititorul, care, stăpîn pe anumite tehnici de receptare, pătrunde în semnificațiile operei construind pe marginea conținutului ei semantic. Subiectul receptor pătrunde în lumea sistemului operei și-i înțelege, prin analiză, subsistemele.

Opera literară, privită ca un sistem alcătuit din mai multe straturi, a constituit obiectul cercetării celor mai de seamă teoreticieni ai literaturii. Warren și Wellek, referindu-se la părerile lui Roman Ingarden, stabilesc trei straturi ce compun sistemul operei :

1) Stratul sonor.

2) Stratul unităților semantice (fiecare cuvînt își are sensul său, se combină, în cadrul contextului, în unități, în sintagme și în propoziții).

3) Stratul obiectelor reprezentate (lumea scriitorului, personajele, cadrul acțiunii etc.) [1].

Pornind de la acest program metoda structurală de analiză literară poate opera analitic pe următoarele straturi :

„a) *stratul sonor* (frecvența și distribuția sunetelor, organizarea metrică a versurilor) ;

b) *stratul gramatical* (cuvintele din punct de vedere morfologic și sintactic) ;

c) *stratul lexical și semantic* (sensurile proprii și figurate ale cuvintelor, frecvența arhaismelor, neologismelor, argotismelor și efectele lor artistice) ;

d) *sistemul de imagini* (procedeele figurative, procedeele narative, sau descriptive, tipologia personajelor) ;

e) *raportul operă-realitate* (mesajul operei care vehiculează concepțiile scriitorului, semnificația contemporană a operei)“ [2].

Comentariul literar din perspectivă structurală, sociologică, psihologică, stilistică, matematică, prin supletea sa științifică își gă-

---

[1] Wellek și Warren, *Teoria literaturii*, București, Editura pentru literatură universală, 1967, p. 202.

[2] Parfene C., *Literatura în școală*, București, Editura didactică și pedagogică, 1977, p. 72.

Scanned with OKEN Scanner

seşte aplicare, desigur, în critica literară, în cadrul „analizei literare specializate". Comentariul literar, ca modalitate fundamentală şi specifică receptării literaturii în şcoală, preia din critica literară acele mijloace care facilitează înarmarea elevilor cu criterii ferme de interpretare şi apreciere. El include „cel mai adesea în mod sincretic, nediferenţiat, toate aceste nivele : lingvistic, semantic, sociologic şi, evident, estetic" [1]. Scopul lui în şcoală este formarea unui cititor pasionat şi avizat, capabil să discearnă valorile spirituale, să cunoască tehnicile compoziţionale şi de expresie ale operei literare, să-şi asume ideile ei ca pe nişte ţeluri operaţionale în educaţia estetică şi moral-cetăţenească. Nu se pot da, firește, scheme precise de interpretare a textului literar, pentru că fiecare operă este unicat şi are viaţa ei proprie, se pot însă fixa, şi se simte nevoia acestui lucru, atît la nivelul interpretării literare şcolare, cît şi la nivelul analizei criticilor, sisteme de abordare a textului literar cu care să operăm în receptarea operei artistice.

Principiile comentariului literar pot fi grupate astfel :

— analiza să fie totală, să se analizeze simultan conţinutul şi forma ;
— fenomenul literar să se cerceteze prin prisma concepţiei materialist-dialectice despre lume şi viaţă ;
— operaţiei de analiză să-i urmeze cu necesitate sinteza ;
— să se aibă în vedere interferenţa dintre curente, genuri şi specii ;
— accentul să fie pus, în cadrul interpretării, pe valoarea estetică a operei, nu pe valorile ei sociologice, psihologice, istorice etc. ;
— fără contactul direct cu opera literară nu se poate realiza analiza ;
— comentariul literar nu este făcut doar de profesor, ci se desfăşoară pe baza dialogului viu între profesor şi elevi.

Etapele comentariului literar trebuie să urmeze un drum ascendent, de la concret la abstract, de la particular la general. Prima etapă ar cuprinde, aşadar, studiul contextului (cadrul social-istoric în care a fost creată opera ; mişcarea de idei literare în care se înscrie).

Cea de-a doua etapă se referă la studiul propriu-zis al operei, care urmează cîteva trepte :

— contactul direct cu opera, prin lectură ;

---

[1] Pascadi Ion, *Nivele estetice*, Bucureşti, Editura Academiei R.S.R., 1972, p. 87—88.

Scanned with OKEN Scanner

— analiza componentelor operei literare (compoziție, conținut de idei, sentimente, acțiuni, fapte, lumea personajelor, modurile de expunere, elemente de limbă și stil, ritmul și metrica versului) ;

— explicația operei din perspectivă istorică, sociologică, psihologică prin prezentarea mesajului transmis de scriitor, prin concepția și atitudinea scriitorului față de cele relatate în operă ;

— fixarea locului operei, integrarea ei într-un sistem de valori estetice, sociale, naționale și universale.

Se impune observația că, în cadrul comentariului literar, opera este judecată ca un tot unitar și că nu întotdeauna analiza urmează toate aceste trepte, în ordinea dată. Părerile criticilor literari, aduse ca argumente trebuie să constituie factori de ghidare în selectarea și interpretarea operei literare, în asimilarea unui limbaj specializat, bogat în expresivitate, căci „datoria criticului nu este alta decît aceea de a distinge între cărțile noi, care apar, pe cele bune și de a nu încheia cronica sa literară fără o limpede judecată de valoare ; obiectul criticii nu este altul decît acela al adevărului“ [1]. Prin urmare, tipul de analiză, criteriile și etapele ei sînt determinate de scopul pe care îl urmărim și de specificul operei. O anume preferință pentru analiza structurală manifestată azi se întemeiază, desigur, atît pe repulsia ce o simțim față de șablonismul înrădăcinat în analiza impresionistă, cît și pe nevoia dinamizării gîndirii elevilor prin operații logice (comparație, analogie, clasificare, sinteză). Dar, oricare ar fi modelul de analiză, trebuie să ținem seama de faptul că opera literară este o conexiune de elemente ordonate la diverse nivele, „pornind de la suprafață și fiecare servește, pur și simplu, drept pretext pentru existența unuia mai de adîncime, astfel încît, pînă la urmă, orice element din operă există pentru a da expresie celui mai adînc nivel al operei“ [2].

Procedarea analitică deprinsă în școala generală se lărgește și se adîncește în învățămîntul liceal, căci traseele procesului urcă acum, prin operații logice inductive și deductive, pînă la sinteză, abstractizare și conceptualizare, de unde se trece la procesul de conștientizare a cunoștințelor dobîndite.

---

[1] Cioculescu S., *Judecăți de valoare cu discernămînt și respect pentru cititor*. În :„Scînteia“, 1, VI, 1973, p. 4.

[2] Janson F.; *Forme moderne ale criticii literare marxiste*. În: „Secolul XX“, nr. 9, 1974, p. 178.

Scanned with OKEN Scanner

Elevii din ciclul liceal nu se vor opri în primul rînd asupra firului narativ al operei, ci vor interpreta toate nivelele prin metode ştiinţifice menite să realizeze o profundă radiografie a operei.

Importanţa abordării acestor metode în lecţia de literatură română rezidă şi din faptul că ele pot să-l elibereze pe elev de impasul memorării mecanice, să-l facă apt să sesizeze singur intimitatea fenomenului literar, stimulîndu-i încercările proprii de compunere şi asigurîndu-l cu tehnicile lucrative de studiu, necesare activităţii intelectuale, toată viaţa.

D. TIPOLOGIA LECŢIILOR DESTINATE RECEPTĂRII OPEREI LITERARE

Procesul de modernizare a conţinutului învăţămîntului, a structurii organizatorice a lecţiei, a metodelor de predare impune, ca o necesitate, schimbări în tipologia lecţiilor destinate studiului literaturii române. Este firesc să fie aşa, deoarece un învăţămînt formativ presupune reducerea lecţiilor cu caracter preponderent expozitiv, prin concentrarea spaţiului acordat cunoştinţelor de istorie literară în favoarea comentariului de text şi a lecţiilor de compunere, prin care se amplifică în mod cert caracterul aplicativ-formativ al obiectului nostru. Tipologia tradiţională a lecţiilor de literatură română, concretizată în lecţie introductivă, lecţie de analiză literară, lecţie de caracterizare a operei, lecţie de încheiere, suferă mutaţii adînci, cauzate şi de structurarea învăţămîntului liceal în cele două trepte. Programa nouă, la treapta întîi de liceu, prevede studiul monografic al scriitorului, reliefîndu-se astfel la atribuţiile formative şi ale unei lecţii de introducere sau de încheiere. Dealtfel, în programă se specifică „necesitatea ca fiecare scriitor prezentat, inclus pentru studiu, să fie prezentat succint elevilor, „sub raportul activităţii lor literare“[1]. O astfel de prezentare are scopul de a fixa, în epocă, locul personalităţilor creatoare, care au dat strălucire literaturii şi culturii româneşti. De aceea fiecare lecţie dedicată comentariului de text se deschide cu o scurtă prezentare a personalităţii scriitorului, prin care se înţelege mai bine semnificaţia textului ce urmează să fie interpretat. Lecţia introductivă în care se prezintă condiţiile social-istorice şi culturale ale unei epoci literare (cap. *Momentul 1848 în literatură)*; în treapta întîi de liceu, precum şi lecţia introductivă în care se prezintă activitatea literară a scriitorilor stu-

[1] M.E.I., *Programa de literatură română*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1980, p. 7.

Scanned with OKEN Scanner

diați monografic, trebuie să antreneze elevii în dezbaterea problemelor. Didactica nouă tinde să elimine informațiile de istorie literară care nu ajută la înțelegerea operei ce urmează să fie studiată și să activeze gîndirea creatoare a elevilor.

Lecția de concluzii sau de încheiere este prevăzută în programă și este firesc să fie așa, căci întotdeauna operației de analiză îi urmează sinteza. Comentariul de text din opera unor scriitori ca: I. Creangă, I. L. Caragiale, O. Goga, L. Rebreanu, M. Sadoveanu, T. Arghezi, L. Blaga, e bine să se finalizeze cu o lecție de concluzii consacrată fixării coordonatelor esențiale ale personalității artistice a acestor scriitori, cu accent pe caracteristicile ce individualizează edificiile lor în literatura română și universală. Nu este vorba de o supraîncărcare a elevilor cu noi cunoștințe despre creația scriitorilor, ci de sistematizarea cunoștințelor însușite în lecțiile dedicate comentariului pe text și de sublinierea elementelor de artă literară semnificative pentru creația scriitorului studiat.

Lecția de prezentare generală a operei este necesară, dar în lumina didacticii moderne, accentul se pune pe comentarea și interpretarea unui fragment din textul literar. Tipul de lecție preponderent în didactica modernă rămîne deci lecția de comentariu literar, atît în treapta întîi de liceu, cît și în treapta a doua. De fapt, comentariul textului literar prevăzut în programă este un exercițiu, un detaliu pentru analiza literară complexă, căci scopul comentariului literar este explicarea, interpretarea, evidențierea sau judecarea unor pasaje dintr-o operă.

„Prin comentariul textului literar, elevii iau treptat cunoștință de particularitățile structurii poetice a textului, de procedeele gîndirii artistice a autorului, realizîndu-se astfel analize parțiale (caracterizări de personaje, compoziția operei, raportul dintre modurile de expunere, procedee stilistice în conturarea unui tablou sau a unei situații)“ [1].

Așadar, lecțiile destinate dezvoltării capacităților individuale de studiu, organizate în procesul predării literaturii române în liceu, pot fi clasificate în mai multe tipuri, potrivit cu următoarele criterii:

1. LECȚII DE PREDARE-ÎNVĂȚARE

a) Lecție introductivă.
b) Lecție de comentare a operei literare.
c) Lecție de încheiere sau de concluzii.

[1] M.E.I., *Programa de literatură română*, 1978, București, Editura didactică și pedagogică, 1980, p. 10.

Scanned with OKEN Scanner

2. **LECȚII CU CARACTER APLICATIV**

a) Lecție de formare a deprinderilor de studiere a textului literar.
b) Lecție de recapitulare.
c) Lecția-compunere

3. **STRUCTURI ORGANIZATORICE ÎN LECȚIE:**

a) Lecție prelegere.
b) Lecție de învățare prin activitate în grup.
c) Lecție-dezbatere.

Exemplificăm, în continuare, aceste tipuri de lecții, prin comentarea unor opere literare prevăzute de programă.

1. LECȚII DE PREDARE—ÎNVĂȚARE:

a. LECȚIE INTRODUCTIVĂ: VIAȚA ȘI ACTIVITATEA LITERARĂ A LUI V. ALECSANDRI

De obicei, într-un asemenea tip de lecție se apelează la metoda expunerii. Fără să excludem posibilitatea abordării acestei metode, susținem că metoda descoperirii creează un climat de muncă mai prielnic însușirii cunoștințelor. Etapa pregătitoare a lecției solicită profesorul din punctul de vedere al organizării lecției în cabinetul de limba română și al îndrumării lecturii elevilor. De la început (practic, din ora precedentă) li se fixează cu exactitate bibliografia și li se propune un plan de studiu prin care se va evoca, în lecție, personalitatea lui V. Alecsandri. Profesorul selecționează documentele literare ce vor fi folosite în lecție (secvențe dintr-un diafilm, citate din opera scriitorului, aprecieri ale criticii, versuri înregistrate pe disc), fixează momentul integrării lor în lecție, precum și întrebările prin care se valorifică mesajul transmis. Elevii vor fi pregătiți de la începutul orei să participe activ la lecție, atît prin valorificarea studiului bibliografiei indicate, cît și prin notarea, pe fișe de studiu, a datelor și informațiilor primite prin mesajul audio-vizual.

În desfășurarea lecției profesorul are rolul de a coordona dezbaterea prin planul dat, de a interveni spre a esențializa cunoștințele dobîndite de elevi prin efort propriu. La începutul lecției profesorul evidențiază valoarea deosebită a lui V. Alecsandri, ca o mare personalitate a istoriei, culturii și literaturii neamului nostru. T. Maiorescu îl numește „Cap al poeziei noastre literare în generația trecută“ [1], iar M. Eminescu îi dedică trei strofe în poezia *Epigonii* (Se

[1] Maiorescu T., *Critice*, București, Editura pentru literatură, 1966, p. 88.

recită aceste versuri). După aceea se vizionează diafilmul și, paralel, se comentează principalele momente din viața lui V. Alecsandri (locul nașterii, al copilăriei, mediul familiei și anii de studii). În continuare, se discută despre principalele direcții ale activității lui V. Alecsandri, valorificîndu-se fișele de studiu. Paralel cu dezbaterea problemelor se prezintă citate din opera literară și din bibliografia critică.

Dezbaterea temei *Alecsandri și folclorul* — se deschide prin discuțiile purtate pe marginea mărturisirii poetului în legătură cu valoarea folclorului : „Comori nepreţuite de simţiri duioase, de idei înalte, de notiţe istorice . . ., de datini strămoșești și mai cu seamă de frumuseţi poetice pline de originalitate și fără seamăn în literaturile străine, poeziile noastre populare compun o avere naţională, demnă de a fi scoasă în lumină ca un titlu de glorie pentru naţia română“ [1].

Totodată, elevii vor discuta implicaţiile folclorice ale poeziei *Doina*, cu care se deschide cunoscutul volum de poezii originale, inspirate din poezia noastră populară. Teza că V. Alecsandri este creatorul pastelului se discută cu argumente din poezia *Miezul iernii* și prin comentarea cuvintelor lui T. Maiorescu : „Pastelurile sînt un șir de poezii, cele mai multe lirice, de regulă descrieri, cîteva idile, toate însufleţite de o simţire așa de curată și de puternică a naturei, scrise într-o limbă așa de frumoasă încît au devenit fără comparare, cea mai mare podoabă a literaturii române îndeobște“ [2].

Se subliniază apoi ideea că Alecsandri este un poet naţional, că dragostea de patrie vibrează în tot ce a scris poetul. În acest sens se desprind semnificaţiile adînci cuprinse în următoarele versuri cu caracter testamentar : *„Versul iubirii duios străbate / Focul poetic e răpitor / Dar nu-s cuvinte mai înfocate / Ca libertate / Și viitor“*. Pentru a se susține ideea că Alecsandri a participat, prin scrisul său, la marile evenimente ale epocii sale, se face lectura unor fragmente din poezii ca : *Deșteptarea României ; Moldova în 1857 ; Odă ostașilor români.* Se comentează, de asemenea, cuvintele poetului : „Unirea definitivă a Principatelor este un fapt de natură să marcheze o eră nouă în istoria României. Lăsaţi de aici înainte să ne călăuzim noi înșine, în plenitudinea autonomiei noastre, noi nu avem nimic

---

[1] Alecsandri V., în prefața volumului *Poezii poporale, balade (cîntece bătrînești) adunate și îndreptate de Vasile Alecsandri*. Apud : *Manualul de literatură română pentru cl. a X-a*, București, Editura didactică și pedagogică, 1968, p. 95.

[2] Maiorescu T., *Critice*, București, Edtiura pentru literatură, 1966, p. 89.

Scanned with OKEN Scanner

de așteptat de peste hotare. Acum este momentul cînd marea operă începe și cînd națiunea română poate dovedi Europei că este la înălțimea destinului său. Fie ca diferitele atitudini să dispară în fața intereselor patriei" [1].

Pentru a ilustra activitatea lui Alecsandri în domeniul dramaturgiei se audiază, apoi se comentează un fragment din drama *Despot Vodă*, ales pentru a susține coloana educativă a lecției :

Tomșa :
— Spune-acum
Pe-a cărui frunte astăzi vezi scrisă mișelia
Cînd este-anevoință de-a-și apăra moșia ?
O, vornice Moțoace, năpraznic luptător
De Domni ce nu-ți plac ție dibaci răsturnător,
Care-ai văzut atîtea ș-atîtea zile rele,
Răspunde verde-n ochii-mi : în cumpenele grele
Găsit-ai vreodată român nepăsător
Cînd draga lui moșie îi cere ajutor ?
Nu ! nu ! În lumea largă și care ne-nconjoară
Mai lesne tu găsi-vei un vultur mort ce zboară,
Un grec fără trufie, un deal fără suiș,
Copaci fără de vîrfuri, văi făr'de coborîș
Decît atunci cînd țara e la neîndemînă
O lipsă de-ndrăzneală în inima română [2].

Intervenția profesorului la sfîrșitul lecției are rolul de a fixa, în linii directoare, locul lui Alecsandri în agora literelor românești, în conștiința națiunii noastre, subliniind ideea că patriotismul este trăsătura dominantă a vieții și activității poetului, că „regele poeziei noastre din generația pașoptistă este simbolul poetului național, al poetului cetățean". Ideile sînt susținute cu aprecierea făcută de T. Maiorescu : „În Alecsandri vibrează toată inima, toată mișcarea compatrioților săi, cîtă s-a putut întrupa într-o formă poetică în starea relativă a poporului nostru de azi . . ." [3]. Sînt edificatoare, în acest sens, și cuvintele scriitorului : „România e astăzi mai cunoscută în lumea învățaților din lumea occidentală. Am cîștigat un nou drept la simpatiile marilor popoare de viță latină și poate că acele simpatii răsărite pe cîmpul literaturii vor rodi pe cîmpul politic" [4]. Se mai precizează că imaginea poetului național V. Alecsandri traversează

---

[1] Vezi „Contemporanul", 23 VII, 1971.
[2] Alecsandri V., *Despot Vodă*, București, Editura tineretului, 1968, p. 121.
[3] Maiorescu T., *Critice*, București, Editura pentru literatură, 1966, p. 439.
[4] Vezi „Contemporanul", 23, VII, 1971.

Scanned with OKEN Scanner

istoria noastră literară și astăzi este apreciat în mod deosebit, ca militant pentru limba românească și pentru dezvoltarea națiunii noastre.

Paralel cu dezbaterea problemelor se realizează următorul tabel :

Momente din viața și activitatea scriitorului	Opera — reflectare a acestor momente
1. Universul copilăriei	— Povestirea *Vasile Porojan.*
2. Anii de studii	— Prietenia cu cei mai de seamă intelectuali ai vremii, evocată în scrisori.
3. Activitatea publicistică	— Colaborează la „Dacia literară".
	— Conduce revista „România literară".
4. Activitatea în domeniul folclorului	— Volumul *Poezii poporale, balade (cîntice bătrînești) adunate și îndreptate de Vasile Alecsandri,* 1852.
	— Volumul de poezii originale *Doine.*
5. Contactul cu poezia naturii	— Volumul *Pasteluri.*
	— *O primblare la munți*
6. Activitatea teatrală	— 1840 — director al Teatrului din Iași
	— Scrie teatru original, de la cîntece comice într-un act, pînă la comedii (ciclul „Chiriților") și la drame istorice (*Despot Vodă* etc.).
7. Militant pentru emancipare națională și socială	— E rapsod al marilor evenimente ale epocii în care a trăit
a) Rol important în revoluția din 1848	— *Deșteptarea României*
b) Rol în realizarea Unirii	— *Hora Unirii, Hora Ardealului* etc.
c) Martor al Războiului de Independență	— Ciclul de poezii *Ostașii noștri*
8. Concluzii	— Alecsandri — poet național.

Scanned with OKEN Scanner

Structurată astfel lecţia introductivă concentrează eforturile elevilor în direcţia cercetării şi a descoperirii noilor cunoştinţe prin efort propriu.

Lectura fragmentelor aduse din opera scriitorului va deschide elevilor gustul pentru studierea creaţiei literare a lui V. Alecsandri, aşa încît să-şi poată realiza o imagine de ansamblu asupra operei poetului, prin lectură particulară, ca să se poată edifica asupra fenomenului poetic „V. Alecsandri".

b. LECŢIE DE COMENTARE A OPEREI LITERARE : MIRABILA SĂMÎNŢĂ DE L. BLAGA

Predarea literaturii române în liceu, potrivit noii programe, se organizează în lecţii de receptare a operei prin comentariul pe text, şi se desfăşoară, ca modalitate fundamentală de studiere a operei literare.

Etapele comentariului literar:

a) Pregătirea se face prin *discuţii introductive referitoare la motivul semînţei,* zămislitoare de roduri, în nuvela lui M. Eminescu, *Sărmanul Dionis,* şi în poeziile lui T. Arghezi, *Belşug* şi *Plugule.* Prin acest comentariu se ajunge la sublinierea originalităţii viziunii blagiene în tratarea acestui motiv, căci *Mirabila sămînţă* nu e numai un psalm închinat miracolului naturii reînnoite, ci este, în acelaşi timp, o odă a luminii, a vieţii triumfătoare. Pentru pregătirea atmosferei specifice poemului *Mirabila sămînţă* se citesc fragmente din poeziile : *Vară, În lan, Ghimpii, Din copilăria mea, Pluguri,* care anticipează poezia ce urmează să fie discutată. Scurtele comentarii asupra citatelor aduse conduc la concluzia că în aceste direcţii tematice, cunoscute din volumele anterioare, se cristalizează poezia *Mirabila sămînţă,* ce aparţine ultimului volum de versuri.

b) *Lectura expresivă a poeziei* reprezintă cea de-a doua etapă a analizei literare şi se poate realiza şi prin audierea discului sau a benzii de magnetofon, unde poezia este înregistrată în lectura celor mai strălucitţi actori.

c) *Interpretarea poeziei, prin dezbaterea planului de idei :*
   — Imaginea naturii concepută ca tărîm al miracolului germinaţiei.
   — Satul ca simbol al trăiniciei, al veşniciei (Blaga însuşi mărturiseşte : „Eu cred că veşnicia s-a născut la sat" — *Sufletul satului).*
   — Motivul comuniunii cu vîrsta copilăriei.

Scanned with OKEN Scanner

Dezbaterea se efectuează paralel cu lectura operei, pe unități logice, evidențiindu-se adevărurile fundamentale cuprinse în meditația poetului în fața misterului vieții. De la început poetul ne introduce într-un colocviu plasat într-un mediu prielnic confesiunii lirice :

„Mă rogi c-un surîs și cu dulce cuvînt"

Motivul central al poemului, seminţele, ca simbol al supremului act creator, se pune apoi în evidență prin ingeniozitatea cu care poetul îl izolează, prin detașarea epitetului : „rost să fac de semințe, de rarele". Explicînd apoi semnificația cuvîntului *Eutopia* (în greceşte *topos* însemnează *loc*, iar *Eo* are sensul de *frumos, fericit*) se accentuează ideea că actul depistării seminţelor, unic prin grandoare și miraculos, nu se poate realiza decît într-un ținut extraordinar, numit de poet *Eutopia*. Poetul precizează, printr-o metaforă de o mare forță sugestivă, că locul mirajului e natura în germinație, e „mîndra grădină" / „în preajma căreia fulgere rodnice joacă". Eutopia devine astfel tărîmul mirabilei fecundități, al miraculoasei primeniri cosmice. Tabloul se completează vizual, prin imaginea spectrală a catapultării „tăcutelor seve-n lumină", prin care se deschide perspectiva înălțării, a creșterii viitoare. Confesiunea lirică se continuă cu mărturisirea directă a poetului ce se vrea peregrin, rătăcind prin tîrguri, în căutarea seminţelor mirabile. Strofa următoare trădează febrilitatea căutării; fervoarea cu care poetul se afundă frenetic în lumea stăpînilor nebănuitei comori. Autorul își mărturisește apoi direct admirația față de puterea seminţelor și căutarea febrilă lasă locul contemplației și jubilației : „Mi-ai ghicit încîntarea ce mă cuprinde în fața / puterilor, în ipostaze de boabe"/.

Prin ineditul alăturării celor două cuvinte, „mărunților zei", (*mărunți* este un cuvînt de factură populară, și *zei,* cuvînt cu rezonanță mitologică), creează metafora menită să evidențieze extazul poetului în fața puterilor cosmice în postură de boabe. Printr-o suită de epitete cromatice, „poetul luminii" poposește în lumea luxuriantă a seminţelor, tăinuitoare de energii nebănuite : „boabele să ți le-nchipui : gălbii sau roșii, verzii, sinilii, aurii, / cînd pure, cînd pestrițe". Poetul adaugă apoi imaginii vizuale și plăcerea deosebită, izvorîtă din senzația muzicală și impresia de fruștă răcoare, obținută prin gestul de adorație al ridicării boabelor în mîini : „. . . Seminţele-n palme / de le ridici, răcoroase, / un sunet auzi precum ni l-ar da / pe-un țărmure-al Mării de Est mătăsoase nisipuri".

Se evidențiază aici tehnica versului blagian, bazată pe izolarea și transpunerea în versuri separate a cuvintelor-cheie : „seminţele" și epitetul „răcoroase" aflat la sfîrșitul altui vers. Comparația cu

Scanned with OKEN Scanner

sugestie exotică, din ultimul vers, aprofundează trăirea euforică exprimată de poet în întreaga poezie. Revelația cromatică a tabloului aparțin, în bună parte, viziunii infantile, deoarece copilul asociază luciile culori ale semințelor cu cele din stemele țărilor, sau cu ouăle de păsări. Această imagine e creată ca un preludiu al elogiului adus copilăriei, irevocabil asociate universului rural. Gestul, exprimat cu deosebită candoare, în versurile : „Copil îmi plăcea, despoiat de veșminte, / să intru-n picioare în cada cu grîu, / cufundat pîn'la gură cu boabe de aur", i-a încrustat poetului plăcerea fascinantă a revederii grămezilor de semințe pe arii. Copilăria și maturitatea sînt astfel legate printr-o nedesmințită idolatrie. Trezirea „solarilor zei", proiectată în viitor, ridică în suflete un exuberant imn de slavă, intonat în acorduri psalmodice sau de poem lucrețian : „Laudă semințelor, celor de față și-n veci tuturor !" Viața viitoare a naturii fecunde și nemuritoare prinde contururi largi în ultimele acorduri ale poemului, printr-o înserare de metafore cu solemne rezonanțe acustice. În imagini încărcate de sonoritate poetul dă contururi visului semințelor în care zac, nezăgăzuite, foșnetele cîmpiilor primenite în primăvară, adierile aromate ale livezilor împovărate de rod („amiezi de grădină"), se înalță sunetul și tumultul vieții codrului tainic. Se degajă de aici un vitalism și un energetism cu largi acorduri filozofice.

d) *Concluziile*. Profesorul precizează că întoarcerea spre vîrsta copilăriei, spre aceeași perioadă a vieții lumii vegetale. reprezintă o mutație a semnificațiilor adînci ale ideii germinației, a evoluției și progresului în sfera destinului uman. În viziunea blagiană natura este învestită cu atributele eternității, înălțîndu-se imuabil și grandios, acceptînd ca unică lege — devenirea. Gîndirea poetică blagiană, exprimată aici într-o țesătură vitalistă, izbutește să ridice gesturi și întîmplări obișnuite la înălțimea unor simboluri.

c. LECȚIE DE ÎNCHEIERE SAU DE CONCLUZII : MIHAIL SADOVEANU – UN ȘTEFAN CEL MARE AL SLOVEI ROMÂNEȘTI

O lecție intitulată astfel va avea scopul să construiască, din totalitatea cunoștințelor acumulate la orele de studiu afectate marelui scriitor, un sistem de cunoștințe bine închegat.

Sistematizarea și abstractizarea informațiilor dobîndite în lecțiile anterioare, formularea unor teze generale, formalizarea cunoștințelor, precum și integrarea lor în sisteme noi angajează dinamica gîndirii creatoare a elevilor. Pregătirea elevilor pentru lecție se face prin studiu individual, pe baza planului dezbaterii dat din ora pre-

Scanned with OKEN Scanner

cedentă. Linia organizatorică a lecției trebuie să aibă în vedere asigurarea elementului de noutate, prin care să provoace direct interesul elevilor. Metoda conversației, prin organizarea dialogului viu între profesor și elevi, sau de la elev la elev, unită cu problematizarea, oferă lecției de încheiere deosebite implicații formative. Astfel, lecția de încheiere asigură participarea întregii clase la lecție și contribuie la afirmarea capacităților individuale, atît prin răspunsurile la problemele puse în dezbatere, cît și prin tezele propuse de elevi pentru a fi discutate.

Micile disertații susținute în limitele planului dezbaterii conduc exprimarea orală prin probele de foc ale întrecerii, propunîndu-i, fără îndoială, calități logice și expresive. Lecția de încheiere, prin structura ei organizatorică, impune o direcție științifică procesului de predare a literaturii române, căci, operînd cu mai multă insistență asupra gîndirii, depășește faza analitică, de dobîndire prin descoperire a cunoștințelor, asumîndu-și rolul stabilirii unor trasee generale în asimilarea informațiilor, fixînd deprinderi de ordine și disciplină în munca intelectuală.

Exemplificăm acest tip de lecție cu tema : *M. Sadoveanu — un voievod, un Ștefan cel Mare al slovei românești.*

Lecția se deschide cu o întrebare-problemă propusă de profesor : în ce sens putem argumenta relația pe care a făcut-o criticul D. Micu între M. Sadoveanu și Ștefan cel Mare ? După motivarea titlului elevii sînt chemați să argumenteze aprecierea criticului la adresa lui M. Sadoveanu, prin dezbaterea planului cunoscut dinainte. Dialogul profesor-elevi, elev-elevi trebuie să evidențieze următorul sistem de idei, desprinse din studiul operei sadoveniene :

1) *Formația scriitorului :*

— Mediul familial i-a influențat formația spirituală în cele două direcții : a) o sensibilitate deosebită și sentimentul naturii moștenite de la mamă ; b) atracția către istorisirile din viața haiducească și admirația pentru trecutul încărcat de culoare și bărbăție izvorăsc din spiritul pandur al tatălui său, de origine olteană.
— Copilăria și anii de școală, petrecuți în lumea mirifică a peisajului de la Pașcani și Fălticeni, au direcționat formația artistului spre noi orizonturi, încărcate de atîta poezie și mister.
— Formarea scriitorului la izvorul fermecat al poeziei noastre populare, la școala lui I. Neculce și a lui I. Creangă, explică, cu siguranță, atmosfera mitică, legendară și bala-

Scanned with OKEN Scanner

descă pe care o creează Sadoveanu în opera sa, precum și dulceața graiului din scrierile sale.

— Contextul social în care a apărut opera sadoveniană este marcat de intersecția a două direcții : aceea a amurgului feudalismului și aceea a apariției capitalismului. Din această cauză întîlnim, în opera scriitorului, reprezentanți ai celor două lumi, prezentați atît în mediul rural arhaic și patriarhal, cît și în micul orășel, cu viața sa monotonă.

2) *M. Sadoveanu — creatorul romanului istoric :*

a) Încercări de realizare a romanului istoric pînă la M. Sadoveanu.

b) În ce constă viziunea specific sadoveniană asupra trecutului istoric.

— Nu reconstituie trecutul istoric, ci îl evocă, depășind, pe baza imaginației sale creatoare, documentul istoric, creînd o lume proprie, în care asistăm la o adevărată retroviziune asupra istoriei.

— Izvoarele romanului istoric sînt variate, de la documente la cronici și legende și de aici la lectura romanului istoric universal.

— Narațiunea se bazează pe continua lunecare între planul real și cel fabulativ, de mit și legendă.

— Evidențiază semnificațiile etice ale luptei pentru libertate națională și dreptate socială, urmărind conflictul social intern și extern. În acest fel realizează o adevărată frescă a istoriei Moldovei ce se întinde pe o vastă perioadă (din secolul al XV-lea pînă în secolul al XVIII-lea). El creează deci în perspectiva epopeii naționale.

— Creînd romanul istoric Sadoveanu a făcut din poporul nebăgat în seamă un personaj permanent, făuritorul istoriei.

— De la viziunea romantică a romanelor de debut, autorul trece, în epoca maturității artistice, la viziunea realistă și prospectivă.

— Natura și folclorul sînt elemente permanente ale ambianței istorice.

În cadrul dezbaterii se introduce lectura fragmentului *Lupta de la Vaslui,* prin care se subliniază atît funcția istorizantă a naturii, cît și melodia frazei sadoveniene, căci limbajul folosit nu este nici al cronicarilor dar nici contemporan, ci cuprinde elemente din amîndouă, unite într-o sinteză muzicală plină de vrajă. Se argumentează apoi implicațiile folclorice în romanul istoric sadovenian.

Scanned with OKEN Scanner

3) *Personajul sadovenian :*

a) Care este ocupația eroilor lui Sadoveanu ?

— Poporul devine personajul principal în opera lui Sadoveanu dar eroii săi sînt mai rar plugari, sînt mai ales ciobani, haiduci, pădurari, vînători, pescari, plutași, răzeși.

— Creează chipuri de domnitori cu dragoste de țară (Ion Vodă cel Cumplit și, mai cu seamă, chipul lui Ștefan cel Mare).

Referindu-se la imaginea lui Ștefan cel Mare din drama *Apus de soare* de B. Șt. Delavrancea, în comparație cu viziunea sadoveniană asupra domnitorului moldovean, elevii sînt solicitați, prin intervenția directă a altui elev, să interpreteze unele aprecieri asupra lui Ștefan cel Mare din romanul lui Sadoveanu, precizîndu-se împrejurările în care s-au rostit aceste cuvinte și cui aparțin : „Brațul Măriei-sale a lovit, a stăpînit și a călăuzit" ; „A băut din apa înțelepciunii" etc.

— În lumea eroilor sadovenieni principiile etice sînt păzite cu străşnicie, banul are aici mai puțină putere, căci sînt prețuite : bărbăția, iscusința, curajul, vitejia și tăria de caracter.

— Eroii lui Sadoveanu nu se lamentează dar nu sînt nici posaci, regimul lor este al „durerilor înăbușite".

— Ei au simț justițiar foarte bine dezvoltat, setea de adevăr și dreptate le impulsionează toate acțiunile.

— intuiție extraordinară și o înțelepciune deosebită caracterizează pe acești eroi, capabili de mari sacrificii pentru triumful dreptății.

Eroii lui Sadoveanu sînt „o îmbinare de comun și excepțional, de real și mitologic, „de aceea e vorba, la Sadoveanu", de un realism mitologic" [1].

4) *„M. Sadoveanu este, poate, cel mai mare poet al naturii românești"* [2] :

a) În ce constă viziunea specific sadoveniană asupra naturii ?

---

[1] Micu D. și Manolescu N., *Literatura română de azi*, București, Editura tineretului, 1965, p. 156—157.

[2] Lovinescu E., *Scrieri I, Critice*, București, Editura pentru literatură, 1969, p. 31.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru a dezbate această întrebare-problemă este necesar să se valorifice acum studiul efectuat acasă, pe baza fișelor de lectură, asupra descrierii furtunii în munți realizată în operele : *Nopțile de Sînziene* de M. Sadoveanu ; *Singur* de C. Hogaș și *Cartea Oltului* de Geo Bogza. Trebuie să se sublinieze aici ideea că la Hogaș și Bogza natura e gigantizată, este mînată de forțe oarbe, iar descrierea furtunii e făcută cu elemente livrești, cu un vocabular încărcat de neologisme, iar scriitorul se află în ipostaza unui călător uimit în fața forțelor naturii. În viziunea lui Sadoveanu, natura are culoarea firescului, a omenescului, e descrisă într-un limbaj obișnuit, în concordanță cu limba locuitorilor acestor locuri. Scriitorul se integrează firesc în lumea mirifică a peisajului, se contopește cu acesta, îl cunoaște și-l înțelege, căci face parte din însăși existența sa. Viziunea sadoveniană asupra peisajului se raportează la aceea a lui M. Eminescu, în sensul că necontenit, în descriere, se realizează legătura cu tradiția și cu trecutul național. Natura la Sadoveanu e privită cînd cu liniștea magistrală a clasicului, cînd cu prospețimea de senzații a romanticului.

b) Se poate vorbi de un peisaj specific național în poezia naturii sadoveniene ? Natura este o prezență multiplă în întreaga operă a lui Sadoveanu, de la ambianța pe care o creează în povestiri și în romanul istoric, pînă la adevăratele ode închinate naturii prin operele : *Împărăția apelor ; Țara de dincolo de negură ; Priveliști dobrogene ; Valea Frumoasei* etc.

— Sadoveanu nu realizează dialogul cu natura, ci mai mult, integrarea în ea.
— Creează raiul terestru, căci, la el, codrul, apa, piatra, toate acestea cîntă.
— Varietatea peisajului mioritic descris : valea Siretului, lunca Moldovei, limpezimile Bistriței, freamătul Deltei, înălțimile Făgărașului, toate acestea au intrat, prin Sadoveanu, într-o nouă existență, plină de poezie [1].
— Natura devine, pentru robii pămîntului, spațiul libertății. Acolo, în fortăreața naturală, se retrag și își păstrează sufletul nealterat.
— Natura este percepută vizual dar, mai ales, acustic, muzical.
— Ca modalitate artistică autorul alege evocarea, realizînd o trecere firească de la descriere la narațiune. Astfel, Sadoveanu conferă prozei lirismul poeziei.

---

[1] Vezi, Ciopraga Constantin, *M. Sadoveanu*, București, Editura tineretului, 1966.

Scanned with OKEN Scanner

— Simbolurile folosite (vîntul, ploaia, sunetele clopotelor) configurează un climat melancolic, tipic viziunii romantice. Ca și în opera lui M. Eminescu, există o aceeași vrajă a vînătului și a argintiului.

— Atmosfera de mister se realizează și printr-un vocabular specific, amintind creația eminesciană : basm, minune, tainic, vis, lumină, cîntec, liniște etc.

Prin urmare, M. Sadoveanu este un tot atît de mare poet al naturii, pe cît de mare povestitor este.

5) *Structuri artistice în opera sadoveniană :*

a) Arta de povestitor. Sadoveanu face parte din galeria marilor povestitori și se individualizează în familia acestora prin aceea că nu este doar un romancier vestit, ci și un rapsod, care creează o adevărată osmoză între cotidian și mitic, între datele concrete ale realității și proiecția lor legendară. Există, în opera sa, o alternanță între epopee și legendă, ceea ce generează un realism mitologic încărcat de poezie.

— Interesul constructiv al operei sadoveniene cade mai puțin pe acțiune sau compoziție și mai mult pe culoare, pe mișcarea sufletească, așa că operele sale sînt în primul rînd creații de atmosferă și apoi de acțiune.

— Evocarea îmbracă haine diferite, de la tonalitate gravă, meditativă pînă la îngemănarea lirismului cu umorul fin. Asemenea cronicarului, povestitorul relatează, comentează, apoi tace, pauzele marcînd liniștea reflecției. În felul acesta M. Sadoveanu înzestrează literatura noastră cu mari construcții lirico-epice.

b) Particularitățile specifice ale limbii și stilului :

— Se valorifică, pentru a argumenta această teză, studiul individual desfășurat acasă, pe baza fișelor de lectură, referitor la elementele de vocabular și la trăsăturile stilului desprinse din analiza unor fragmente reprezentative. Iată un fragment, a cărui lectură se va efectua în clasă, pentru a resimți vraja și savoarea frazei sadoveniene :

„— La ce te gîndești, cinstite comise ? îl întrebă sfințitul Amfilohie, tot cu glas moale.

— Mă gîndesc la ce i-om fi făcînd noi trebuință Măriei-Sale... îngînă bătrînul. Arhimandritul îl înțepă cu ochii, urmînd a zîmbi :

— Nu te gîndești la asta, cinstite comise Manole.

— Poate mă gîndesc la năcazurile Măriei-Sale, mărturisi bătrînul“ [1].

[1] Sadoveanu M., *Frații Jderi*, București, Editura tineretului, 1969.

Discuțiile referitoare la observațiile asupra limbii și stilului din acest fragment sînt completate cu alte concluzii desprinse din celelalte fragmente (mai ales din povestirea *În pădurea Petrișorului* — un adevărat model de sărbătoare stilistică). Se ajunge astfel la ideea că „cea mai mare izbîndă a lui M. Sadoveanu este aceea cu privire la limbă“ [1]. Stăpîn desăvîrșit al limbii românești, cu nuanțele ei istorice și geografice, Sadoveanu a pus în lumină potențialul artistic al limbii poporului nostru și marea bogăție a vocabularului limbii naționale. O adevărată sinteză între limba veche și limba contemporană impune limbajul sadovenian prin melodie și prin ritm interior. Este edificatoare, în acest sens, aprecierea frazei lui Sadoveanu de către G. Călinescu: „Opera lui Sadoveanu este o țiteră uriașă, cu mii de strune, toate acordate cu grijă, timp de o viață de om, pentru ca nici o surpriză cacofonică să nu fie cu putință. Toate gîndurile, priveliștile, figurile sînt puse pe portativ, virgulele cîntă și ele, punctele așteaptă risipirea ecourilor“ [2]. Concluzionînd asupra stilului sadovenian se subliniază diversitatea de stiluri, de la stilul epopeic, izvorît din viziunea către fantastic, grandios și monumental, la tonalitatea caldă, lirică, cu un ritm larg, pînă la umor și conciziune și, de aici, la marea expresivitate ce caracterizează stilul operei lui M. Sadoveanu.

6) *Caracterul popular și specificul național al operei sadoveniene:*

În acest moment al lecției se ascultă un fragment semnificativ, înregistrat pe bandă de magnetofon, din fonoteca de aur, și anume, *Caracterul național și popular al operei lui Sadoveanu,* de C. Ciopraga.

După comentarea fragmentului și argumentarea părerilor lui C. Ciopraga, profesorul concluzionează că Sadoveanu realizează, într-adevăr, prin tot ce a scris, mișcarea poporului român prin timp, cu obiceiurile, credințele și datinile lui, cu concepția lui despre viață. Sadoveanu scrie monografia unei societăți umane, scrie epopeea poporului român, opera sa este o frescă rezumativă a umanității românești, este cea mai înaltă expresie a bogăției spirituale a neamului.

7) *Locul lui Sadoveanu în literatura noastră și în universalitate:*

— Îmbogățește proza românească de inspirație rurală, alături de Slavici și Rebreanu, în contextul social caracterizat prin pă-

---

[1] Călinescu G., *M. Sadoveanu.* În: *Mihail Sadoveanu interpretat,* București Editura Eminescu, 1973, p. 267.

[2] Ibidem, p. 268.

trunderea relațiilor capitaliste. Se deosebește de aceștia prin afirmarea unei noi modalități de opoziție a satului în fața capitalismului, aceea de retragere din fața civilizației, într-o fortăreață naturală. În proza sa realismul fuzionează cu viziunea romantică, încărcată de lirism, fantezie și sensibilitate.

— Clasic al literaturii noastre, o stea de dimensiuni universale, el a creat o literatură eroică, expresie a sufletului românesc.

— Se remarcă, de asemenea, caracterul vizionar și prospectiv al prozei lui M. Sadoveanu.

În finalul lecției se prezintă, la retroproiector, aprecierea sintetică, realizată de G. Călinescu, prin care Sadoveanu este așezat în dimensiunile largi ale literaturii universale: „El are realismul lui Balzac și melancolia unui romantic, meditația aspră a lui M. Costin, voluptatea senzorială a lui Rabelais. E precis ca un pictor flamand și inefabil ca un muzician... un creator de atmosferă, un analist al sufletelor impenetrabile... un dramaturg în proză, încordat, un cunoscător al individualului și al colectivității, al grupurilor arhaice și al societății moderne, un înțelept oriental, vorbind în pilde și un critic al ordinii sociale nedrepte“ [1]

2. LECȚII CU CARACTER APLICATIV

a. LECȚIE DE FORMARE A DEPRINDERILOR DE STUDIERE A TEXTULUI LITERAR: STRUCTURI ARTISTICE ÎN OPERA LUI I. CREANGĂ

Sensul ideii de activizare în lecțiile de literatură română se concretizează și în tipurile de lecție organizate potrivit cu particularitățile învățării. În condițiile unui învățămînt aplicativ-formativ, tipurile tradiționale de lecție (mixtă, de comunicare de noi cunoștințe, de formare a deprinderilor, de verificare a cunoștințelor) se topesc în lecția de formare a deprinderilor de studiu, deoarece trăsăturile lor sînt implicate în munca de cercetare a operei literare pe care o desfășoară elevul sub îndrumarea profesorului. Aici își găsesc cîmp larg de acțiune toate metodele didactice, măiestria profesorului se dovedește în alegerea celei mai potrivite metode pentru lecția respectivă, precum și în conducerea acțiunii de conlucrare, în cadrul lecției, a

[1] Călinescu G., *Mihail Sadoveanu*. În: *Mihail Sadoveanu interpretat*, București, Editura Eminescu, 1973, p. 265—266.

Scanned with OKEN Scanner

două sau mai multe metode. Organizarea lecției trebuie să țină seama de cîteva principii coordonatoare :

— Angajarea, în procesul învățării, a nivelelor superioare ale gîndirii : analiza, sinteza, inducția, deducția, comparația, asocierea, aprecierea critică, motivația.
— Antrenarea elevilor la propria instruire, folosind tehnici adecvate.
— Realizarea relației de cooperare între elev și profesor.
— Realizarea conexiunii inverse pe tot parcursul învățării.
— Tratarea diferențiată a elevilor pentru asigurarea progresului fiecăruia în raport cu posibilitățile sale [1].

De aceea lecția are caracterul unei dezbateri care propune trecerea de la analiza informațiilor culese de elevi în procesul lecturii operei, la interpretarea, abstractizarea și generalizarea lor, ceea ce presupune transformarea informațiilor în cunoștințe, în acte operaționale.

În lumina acestor concepte propunem o lecție de formare a deprinderilor de studiu la capitolul *Ion Creangă*. Precizăm de la început că predarea prozei presupune lectura integrală a operei și analiza unui text reprezentativ, iar mărturiile culese din laboratorul de creație al scriitorului, referitoare la geneza operei, au rolul de a pregăti receptarea operei și trebuie să ocupe un spațiu restrîns în lecție.

Structura organizatorică a sistemului de lecții destinate analizei romanului, spre exemplu, trebuie să țină seama de principiul echilibrului și al armoniei în repartizarea temei pentru fiecare oră, avînd în vedere unitatea de ansamblu a operei și viziunea scriitorului asupra motivului tratat. În acest sens ni se pare oportună intervenția noastră în fixarea, la începutul lecției, a temei pentru fiecare oră destinată operei *Amintiri din copilărie* de I. Creangă.

Ora I : Universul specific al operei lui I. Creangă :
a) momente ale formației scriitorului ;
b) izvoarele creației sale.
Opera lui I. Creangă — un roman al vieții satului românesc :
a) realități locale și sensuri general umane în operă ;
b) chipuri reprezentative din lumea satului.

Ora a II-a și a III-a : Structuri artistice în opera lui I. Creangă desprinse prin analiza capitolului al IV-lea din *Amintiri din copilărie*.

---

[1] Stoica D. și Stoica M., *Tineretul și educația școlară*, Craiova, Editura Scrisul românesc, 1973, p. 102.

Scanned with OKEN Scanner

Ora a IV-a : Ion Creangă — expresie monumentală a geniului creator al poporului nostru (G. Călinescu), (lecție de încheiere) :

a) opera lui Creangă — epopee a poporului român (Creangă — un Homer al nostru — G. Ibrăileanu) ;
b) locul lui Creangă în literatura română și universală.

Prima oră din tema : *Structuri artistice în opera lui I. Creangă* constituie obiectul planului nostru de lecție de predare-învățare. Precizăm că încă din prima lecție destinată capitolului *I. Creangă*, li s-a dat elevilor ca temă de cercetare și consemnare, în fișele de studiu, următoarele probleme din capitolul al IV-lea al operei *Amintiri din copilărie* :

— momentele subiectului, stabilite la nivelul operei și al capitolului ;
— unități compoziționale în care e structurat capitolul al IV-lea.
— moduri de expunere în acest fragment și la nivelul întregii opere :
— elemente de vocabular și structură gramaticală ;
— argumente referitoare la trăsăturile stilului.

Modele de bază în lecție sînt conversația și metoda învățării prin descoperire. Lecția se desfășoară în următoarele etape :

Prima etapă : pregătirea analizei literare se realizează prin crearea atmosferei intelective și afective, necesară receptării temei date.

Lecția se deschide printr-un moment liric, în care se evocă, prin lectură, pe un fundal muzical și concomitent cu proiecția imaginilor, fragmentele reprezentative pentru evocarea satului Humulești, la începutul fiecărui capitol din *Amintiri din copilărie*.

Prin întrebarea profesorului (argumentarea părerii lui G. Ibrăileanu : „Concepțiile lui Creangă sînt ale poporului, al lui Creangă e numai talentul pe care îl are din naștere") se sintetizează cunoștințele din lecțiile anterioare, iar elevii sînt solicitați să opereze cu ele în noi condiții. Elevii vor reține neapărat următoarele idei :

— *Opera* lui I. Creangă este un tablou realist al vieții țărănimii moldovene de la mijlocul veacului al XIX-lea.
— *Opera* lui Creangă este un repertoriu folcloric de foarte mare interes (concepția despre viață a poporului nostru, credințe, datini, obiceiuri).
— I. Creangă povestește aici „copilăria copilului universal" (G. Călinescu).

Scanned with OKEN Scanner

Intervenția profesorului concluzionează că această chemare a satului a fost pentru Creangă realitatea sufletească cea mai trainică, din copilărie pînă în anii maturității. Această mișcare de solidarizare cu vatra strămoșească străbate opera de la un capăt la altul.

Întrebare: Ce a reprezentat Humulești pentru I. Creangă?

Răspuns: — Izvorul curat ca lacrima și mai prețios ca aurul la care s-a adăpat conștiința sa artistică.

— Humulești — leagăn al formației sale etice, acumulare a înțelepciunii poporului nostru. Părăsind satul Creangă poartă cu sine tezaurul eticii populare. Șezătorile, horile, clăcile sînt locul uceniciei lui la școala povestitorului popular. Copil, a strîns în sine tîlcurile filozofiei populare din proverbe și zicale. Concepția de viață a lui Creangă e a poporului nostru, caracterizată prin sete de dreptate și adevăr, prin optimismul ce o învăluie.

Ca o concluzie la aceste repere profesorul propune interpretarea părerii lui G. Călinescu: „Creangă este o expresie monumentală a naturii umane în ipostaza ei istorică ce se numește poporul român, sau, mai simplu, e poporul român însuși, surprins într-un moment de genială expansiune".

Întrebare: Ce reprezintă Humulești pentru literatura noastră?

Răspuns: — Actul suprem de revitalizare a limbii literare, un moment de avangardă din punctul de vedere al creativității în limbă, căci opera lui Creangă este însăși limba vie a poporului „ridicată la un înalt potențial artistic" (M. Sadoveanu).

— Creangă e dovada că numai ridicată la gîndirea nefalsificată a poporului și pe experiența lui de viață se poate naște o mare literatură realistă.

Întrebare: Care sînt, deci, semnele unui scriitor mare?

Răspunsul se conturează prin dezbaterea temei lecției: Structuri artistice în opera lui I. Creangă, desprinse prin analiza capitolului al IV-lea din opera *Amintiri din copilărie*.

Etapa a doua a lecției: Analiza textului literar.

Prima fază a analizei: Se încadrează capitolul al IV-lea în contextul întregii opere, prin următoarele întrebări-problemă:

Scanned with OKEN Scanner

— Care sînt părţile operei şi ce semnificaţie poate avea împărţirea ei în patru capitole ?
— Ce reprezintă capitolul al IV-lea în evoluţia firului narativ ?
— Se poate afirma că acest capitol are o unitate de sine stătătoare ? Este el un microroman ? Ce argumente puteţi aduce în acest sens ?

Elementele de artă cunoscute la nivelul întregii opere se concentrează în acest capitol cu o extraordinară forţă de convingere, într-o armonie desăvîrşită.

A doua etapă a analizei este analiza propriu-zisă a textului pe baza următorului plan al dezbaterii :

1. Arhitectonica ultimului capitol din *Amintiri din copilărie :*
   a) Momentele subiectului.
   b) Trei unităţi compoziţionale la nivelul acestui capitol.
   c) Modurile de expunere, raportul dintre ele şi semnificaţia lui :
      — descrierea şi locul ei în fragment şi în întreaga operă ;
      — rolul şi trăsăturile dialogului în opera lui I. Creangă ;
      — semnificaţia monologului ;
      — naraţiunea, raportul dintre ea şi celelalte moduri de expunere.
2. Modalităţi narative în acest capitol şi în întreaga operă.
   a) Vocaţia seducătoare a epicului.
   b) Timpul — un instrument narativ.
   c) Tehnica digresiunii.

Profesorul pune aceste probleme în dezbatere, iar elevii aduc argumente din studierea capitolului pe baza fişelor de lectură.

— Stabiliţi momentele subiectului la nivelul acestui capitol :
a) Expoziţiunea : „Cum nu se dă scos ursul din bîrlog, ţăranul de la munte strămutat la cîmpie... aşa nu mă dam eu dus din Humuleşti, în toamna anului 1855, cînd veni vremea să plec la Socola".
b) Intriga : Stăruinţa mamei de a-şi vedea fiul învăţat.
c) Desfăşurarea acţiunii :
   — nu se poate despărţi de frumuseţile plaiului natal, de părinţi şi fraţi, de băieţii satului ;
   — se simte legat sufleteşte de obiceiurile şi tradiţiile satului ;
   — încercarea de a o îndupleca pe mama sa ;
   — discuţia părinţilor în legătură cu plecarea lui Nică ;
   — acceptarea plecării.

Scanned with OKEN Scanner

d) Punctul culminant: Plecarea și durerea despărțirii de sat: „Pentru fiecare fîntînă, pîrîu, vîlcică, dumbravă și alte locuri drăgălașe, ce lăsam în urmă-ne, scoteam cîte-un suspin adînc din piepturile noastre!".

e) Deznodămîntul: Într-un tîrziu au ajuns la Socola și au tras cu căruța „lîngă un plop mare".

— Care sînt cele trei unități compoziționale și semnificația lor?

Fragmentul se poate împărți în trei unități distincte, ce compun durerea despărțirii de satul natal; fiecare unitate reprezintă o structură bine definită, bazată pe armonia treptelor ei:

1. Prima unitate compozițională: Argumente prin care își motivează atitudinea de a nu pleca:

a) Motivații pentru sine:
— depărtarea;
— despărțirea de cei dragi: tata, mama, frații, surorile și băieții; satul;
— despărțirea de farmecul peisajului natal, de obiceiurile satului.

Concluzie: Această dimensiune a primei unități compoziționale se încheie cu o exclamație retorică, cu valoare meditativă: „Apoi lasă-ți, băiete, satul cu tot farmecul frumuseților și pasă de te du în loc strein și așa depărtat, dacă te lasă pîrdalnica de inimă".

b) Argumente aduse mamei:
— c-o să se îmbolnăvească de dorul ei;
— are să moară printre străini;
— se poate trăi și fără popie, deoarece prietenii săi nu merg la școală și „tot mănîncă pîine pe lîngă părinții lor".

Concluzie: Această treaptă a argumentației logice se încheie printr-o formulă exclamativă, cu un pronunțat caracter imperativ: „Nu mă duc, mamă, nu mă duc la Socola, măcar să mă omori!".

2. A doua unitate compozițională: discuția părinților conduce la acceptarea ideii de plecare.

a) Părerile mamei:
— „Să nu dăm cinstea pe rușine și pacea pe gîlceavă";
— „Și Zaharia lui Gîtlan merge cu tine";
— „Să nu mă faci, ia acuș, să ieu culeșerul din ocniță și să te dezmierd cît ești de mare!".

b) Intervenţia tatălui :
— „Are să urmeze cum ştim noi".
— Pe el îl preocupă cheltuiala şcolii ?
— Prin învăţătură, mai tîrziu, „va fi şi el sprijin pentru iştialalţi".

Concluzie : Acceptarea ideii de a pleca este exprimată tot printr-o exclamaţie retorică, cu un caracter meditativ : „Văzînd eu că nu-i chip de stat împotriva părinţilor, începui a mă gîndi la pornire, zicînd în sine-mi cu amărăciune : „Ce năcaz pe capul mieu !"

3. A treia unitate compoziţională : drumul la Socola. Unitatea se compune din două secvenţe semnificative, structurate prin linii precise.

A. Prima etapă a drumului e o etapă de întoarcere cu gîndurile în urmă (dovadă în acest sens şi verbele la imperfect).

a) Imaginea oamenilor satului :
— despărţirea de părinţi şi rude ;
— fetele şi flăcăii satului „gătiţi frumos, ca-n zi de sărbătoare, foiau prin sat".

Concluzie : Ca o adevărată rimă compoziţională, printr-o exclamaţie retorică, îşi exprimă părerea de rău, dorul după satul natal : „Numai eu cu Zaharia, ghemuiţi în căruţa lui moş Luca ne duceam surgun, dracului pomană, că mai bine n-oi putea zice".

b) Imaginea peisajului natal, cu elementele lui specifice, prezentate în gradaţie crescîndă (din perspectiva mărimii fiecăruia : fîntînă, pîrîu, vîlcică, dumbravă ; şi din perspectiva ochiului, ceea ce dă senzaţia de mers). Este, în acest tablou, o disciplină a perspectivei ce trădează ştiinţa arhitectonică a unui mare artist. Momentul culminant al viziunii panoramice e popasul din vîrful codrilor Paşcanilor, de unde ei văd munţii Neamţului, Izvoarele ce se revarsă, „şopotind tainic şi ducînd cu sine multe-multe patimi şi ahturi omeneşti să le înece în Dunărea măreaţă". E aici o contopire deplină a trăirilor sufleteşti cu acele curgeri ale naturii, ale materiei, pînă la momentul integrării în circuitul cosmic.

Concluzie : Invocaţia retorică, devenită un adevărat laitmativ compoziţional, încheie, prin adînca ei semnificaţie, prima etapă a drumului :

„— Ei, ei ! măi Zaharie, zic eu, coborîndu-ne la vale spre Paşcani ; de-acum şi munţii i-am pierdut din vedere şi înstrăinarea noastră este hotărîtă cine ştie pentru cîtă vreme !".

Scanned with OKEN Scanner

B. A doua etapă a drumului : Descrierea propriu-zisă a greutăților drumului pînă la Socola.

a) Popasul într-o fumăraie la Blăgești.

b) Antiteza dintre viața de la munte și cea de la cîmpie.

Întrebare: Ce semnificație are această antiteză ?

Răspuns: E simbol al prăpastiei din sufletul său și potențează durerea despărțirii de satul natal. Peisajul ostil de la cîmpie poate semnifica și greutățile vieții, necunoscutul ce i se deschide înainte.

c) Drumul de la Blăgești la Iași.

d) Ajung la Iași, la Socola, unde trag cu căruța „lîngă un plop mare".

Întrebare: De ce alege autorul acest copac, sub care se va adăposti, și nu alege un pom cu o coroană mai bogată, care poate adăposti drumeții ?

Răspuns: Plopul poate fi, simbolul strigătului de durere, coroana lui, înfiptă ca o suliță în văzduh, poate traduce ideea de străpungere și adîncește pustietatea din sufletul său.

Concluziile desprinse din analiza celor trei direcții compoziționale pot fi izvorîte din răspunsurile la următoarea întrebare:

Ce importanță are această ordonare a planurilor compoziționale în capitolul al IV-lea și dacă ea constituie o caracteristică a întregii opere ?

Răspuns: Gradația episoadelor conferă tensiune dramatică, fiind o dovadă de rafinament artistic. Se fixează prin elementele arhitectonice „cheie" imaginea luminoasă a satului Humulești și durerea despărțirii de el. Dovedește gradul înalt de coerență structurală care sudează întregul material faptic. Organizarea materialului în întreaga operă, pe baza acestor trepte, argumentează ideea împletirii viziunii realiste a scriitorului cu exigențele concepției, clasice, construită pe rigorile logicii și ale gîndirii creatoare.

I. Modurile de expunere, raportul dintre ele:

a) Descrierea: Se vor preciza fragmentele în care scriitorul zugrăvește satul natal ; apoi vor comenta următoarele aspecte ale descrierii :

— componentele peisajului și aprecierea lui ;

— locuitorii satului, cu obiceiuri, datini, credințe, cîntece populare. Profesorul aduce acum citatul : „De piatră să fi fost și nu se putea să nu-ți salte inima de bucurie, cînd auzeai pe Mihai scripcariul . . . cîntînd".

Scanned with OKEN Scanner

B. A doua etapă a drumului : Descrierea propriu-zisă a greutăților drumului pînă la Socola.

a) Popasul într-o fumăraie la Blăgești.

b) Antiteza dintre viața de la munte și cea de la cîmpie.

Întrebare : Ce semnificație are această antiteză ?

Răspuns : E simbol al prăpastiei din sufletul său și potențează durerea despărțirii de satul natal. Peisajul ostil de la cîmpie poate semnifica și greutățile vieții, necunoscutul ce i se deschide înainte.

c) Drumul de la Blăgești la Iași.

d) Ajung la Iași, la Socola, unde trag cu căruța „lîngă un plop mare".

Întrebare : De ce alege autorul acest copac, sub care se va adăposti, și nu alege un pom cu o coroană mai bogată, care poate adăposti drumeții ?

Răspuns : Plopul poate fi simbolul strigătului de durere, coroana lui, înfiptă ca o suliță în văzduh, poate traduce ideea de străpungere și adîncește pustietatea din sufletul său.

Concluziile desprinse din analiza celor trei direcții compoziționale pot fi izvorîte din răspunsurile la următoarea întrebare :

Ce importanță are această ordonare a planurilor compoziționale în capitolul al IV-lea și dacă ea constituie o caracteristică a întregii opere ?

Răspuns : Gradația episoadelor conferă tensiune dramatică, fiind o dovadă de rafinament artistic. Se fixează prin elementele arhitectonice „cheie" imaginea luminoasă a satului Humulești și durerea despărțirii de el. Dovedește gradul înalt de coerență structurală care sudează întregul material faptic. Organizarea materialului în întreaga operă, pe baza acestor trepte, argumentează ideea împletirii viziunii realiste a scriitorului cu exigențele concepției, clasice, construită pe rigorile logicii și ale gîndirii creatoare.

I. Modurile de expunere, raportul dintre ele :

a) Descrierea : Se vor preciza fragmentele în care scriitorul zugrăvește satul natal ; apoi vor comenta următoarele aspecte ale descrierii :

— componentele peisajului și aprecierea lui ;

— locuitorii satului, cu obiceiuri, datini, credințe, cîntece populare. Profesorul aduce acum citatul : „De piatră să fi fost și nu se putea să nu-ți salte inima de bucurie, cînd auzeai pe Mihai scripcariul . . . cîntînd".

Scanned with OKEN Scanner

Întrebare: Ce fel de doină cînta Mihai scripcariul și de ce a ales scriitorul tocmai această specie literară ?

Răspuns: Cînta o doină de dor și înstrăinare, care traduce ideea de bază a fragmentului, și anume durerea despărțirii de satul natal.

Întrebare: Cît spațiu ocupă descrierea în acest capitol, dar la nivelul întregii opere ?

Răspuns: Descrierea nu ocupă locul principal, ei i se acordă un spațiu redus, căci în opera lui I. Creangă accentul cade pe nararea faptelor. Creangă, ca și I. L. Caragiale, nu e un poet al naturii, peisajul este aproape inexistent în opera lor, sau este fugar zugrăvit, ei se ocupă de peisajul uman. Dacă în acest capitol, spre deosebire de celelalte capitole, descrierii i se acordă importanță, aceasta însemnează că peisajul natural este descris pentru a adînci trăirile sufletești ale eroului, iar Creangă știe să brodeze sentimentul de nostalgie după satul său, pe motivul, cu adînci implicații folclorice, al comuniunii om — natură. Stăpînit de patima povestirii, evită descrierea, iar cînd creează un popas narativ prin cîteva secvențe descriptive, întrerupe repede descrierea, trecînd direct la narațiune. Creangă nu descrie natura cu atîta lirism și poezie, ca Sadoveanu, nu se uimește în fața măreției ei ca Hogaș și Odobescu, căci natura face parte din însăși ființa poporului român, a țăranului, iar Creangă a trăit mai mult în natură, cu nostalgia satului.

b) Rolul și trăsăturile dialogului:

Se arată care dialog este mai important din punctul de vedere al compoziției fragmentului. Este vorba de discuția dintre Nică și mama sa, pentru că acest fragment constituie intriga.

Întrebare: Care sînt trăsăturile dialogului ?

Răspuns: Condensarea maximă a ideilor și a părerilor ; capacitate de argumentare logică a replicilor ; oralitate în dialog, prin formule specifice limbajului vorbit.

Întrebare: Care este locul dialogului în acest fragment și în operă ?

Răspuns: Dialogul invadează narațiunea. Personajele lui Creangă au o poftă molipsitoare de vorbă. Narațiunea însăși e construită pe dialog, iar trecerea de la narațiune la dialog se face treptat.

Suspensiile, exclamațiile, interogațiile, interjecțiile împînzesc stratul dialogat, conferindu-i vibrație neîntreruptă. Se remarcă și tehnica înnădirii replicilor în dialog, deoarece personajul ia, în răspunsul său, ceva din replica celuilalt. Aici elevii sînt solicitați să aducă argumente și din alte fragmente ale operei, reținîndu-se astfel mai bine trăsăturile dialogului în viziunea lui I. Creangă.

c) Monologul: stabilește o punte de legătură între dialog și narațiune.

Scanned with OKEN Scanner

Întrebare: De ce se creează monolog în momentul în care Nică este nevoit să accepte plecarea ?

Răspuns: Înainte de a lua o hotărîre el simte nevoia să se consulte cu sine. Monologul este un efect al artei disimulării, al proiecției întîmplărilor în peisajul trăirilor sufletești. Fragmentul aduce aceste frămîntări ale lui Nică în raport cu hotărîrea părinților, consolidînd astfel sentimentul participării la o adevărată dramă a ruperii de sat, o dramă a dezrădăcinării. Scriitorul este aici un maestru al dedublării, propunînd cititorului să mediteze dincolo de planul concret și imediat al imaginilor create. Aceasta se poate exemplifica prin faptul că nu călugăria este obiectul pentru care optează Nică, ci, dincolo de acest simbol, se descifrează ideea că devenind călugăr poate merge la Neamțu sau la Secu, o palmă de loc, și poate veni mai des acasă. Acum autorul realizează cîteva imagini de meditație asupra peisajului social, aducîndu-și concepția sa despre viață. Accentul cade, prin urmare, în opera lui Creangă, pe narațiune și pe dialog, nu pe monolog și pe descriere, căci el, ca și autorul anonim, este atras de eveniment, în primul rînd.

II. Modalități narative:

Se creează o situație conflictuală prin întrebarea: se poate spune că timpul este un instrument narativ în opera lui Creangă ?

Răspuns: Sînt, în acest fragment, spre exemplu, două dimensiuni ale timpului : a) timpul cronologic :

— toamna anului 1855 ;

— era dimineață, în ziua de tăiere a capului Sfîntului Ioan Botezătorul, cînd ieșeam din Humulești.

Întrebare: Care sînt momentele acțiunii ?

Răspuns: Cînd Nică se află în sat momentul acțiunii e ziua „cînd soarele răsare vestind o zi frumoasă". După ce satul rămîne în urmă, acțiunea se petrece noaptea. Noaptea ajung la Blăgești, noaptea pleacă de aici și ajung, într-un tîrziu, tot noaptea, la Iași.

Întrebare: Ce semnificație poate avea identificarea acestor momente ?

Răspuns: Noaptea poate traduce necunoscutul ce i se deschide în față. Noaptea poate fi simbol al sufletului său încărcat de părere de rău, de durere, de pustietate în același timp, iar ziua semnifică bucuria contopirii cu satul natal.

b) Timpul psihologic este timpul trăirilor sufletești.

Întrebare: Care este punctul culminant al fragmentului și la care timp îl raportați ?

Răspuns: Este momentul despărțirii de fiecare loc drag, pentru care scoteau cîte un suspin din piepturile lor. El se raportează la timpul psihologic.

Scanned with OKEN Scanner

Concluzie: Socotim că și prin acest procedeu narativ I. Creangă precede tehnica romanului modern al secolului al XX-lea.

Întrebare: Întîlnim, în acest fragment, tehnica narării pe baza memoriei involuntare? Identificați fragmentul respectiv.

Răspuns: Primul fragment al capitolului al IV-lea poate fi tratat din prisma tehnicii digresiunii, Creangă fiind astfel un precursor al romanului dintre cele două războaie mondiale.

Se observă în opera lui I. Creangă o adevărată vocație a epicului, căci autorul are de povestit multe fapte, care se succed cu o repeziciune extraordinară, dînd impresia unei pelicule cinematografice.

Întrebare: Care sînt mijloacele prin care I. Creangă și-a cîștigat aprecierea de cel mai mare povestitor al nostru?

Răspuns: Abundența formelor oralității:

— interjecții: *ia, măi, iaca, hai* etc.;
— frecvența propozițiilor temporale;
— accent pe verb și mai ales pe locuțiunile verbale;
— utilizarea unor expresii caracteristice limbii vorbite și nu scrise, cum ar fi: *vorba ceea, să nu-mi uit vorba, cînd colo, ce să vezi?*
— preferință pentru prezentul dramatic, prin care dinamizează narațiunea; tensiune continuă, prin revenire la același verb etc.

Prin toate acestea, precum și prin alte argumente, opera lui Creangă pare a fi scrisă pentru a fi spusă, nu citită.

III. Concluzia lecției:

a) Opera lui I. Creangă consemnează o adevărată atracție spre structuralitate, o deosebită știință a compoziției.
b) I. Creangă este cel mai strălucit reprezentant al epicului pur.
c) Autorul este un nume ce onorează literatura noastră realistă, făcînd parte din trinitatea genială a literaturii române.

IV. Tema de casă:

Profesorul va indica acum planul dezbaterii ce se va realiza, în ora următoare, pe aceeași temă:

1) Opera lui Creangă — expresie a unei adevărate vocații lingvistice:

a) Componentele vocabularului.
b) Structura gramaticală în concepția artistică a lui I Creangă.

2) Argumente din opera lui I. Creangă pentru susținerea ideii că „satul este expresia unei individualități, a unei personalități" (T. Vianu):

a) Caracterul popular al stilului lui I. Creangă.
b) Mijloace de realizare a oralității stilului.

Scanned with OKEN Scanner

c) Sursele și valențele umorului.

d) Mijloace de realizare a limbajului poetic.

3) Ce învățăm la școala lingvistică a lui I. Creangă?

a) Tehnica sinonimiei.

b) Bogăție și varietate în utilizarea categoriilor gramaticale.

c) Alcătuirea frazei prin coordonare și subordonare.

d) Efecte stilistice prin topică.

e) Concentrare metaforică prin proverbe și maxime.

Deci : opera lui I. Creangă — o adevărată școală pentru exprimarea noastră. În acest sens se anunță acum nevoia unor teme de studiu pentru ora de compunere, privind aceste aspecte :

— verbul în opera lui I. Creangă și în lucrările colegilor mei ;

— tehnica sinonimiei în creația lui Creangă și în lucrările colegilor de clasă ;

— procedee stilistice la Creangă și în lucrările colegilor mei.

Structurată astfel, lecția de literatură română în liceu își asumă bogate calități educative, garantînd transformarea elevului într-un element dinamic, coparticipant la propria-i formare.

b. LECȚIE DE RECAPITULARE : L. REBREANU – CTITOR AL ROMANULUI REALIST MODERN

Este un tip de lecție prezentă în practica pedagogică din totdeauna. Didactica tradițională propune două tipuri de lecție de recapitulare : recapitulare curentă (la sfîrșitul unui capitol) și recapitulare finală (la sfîrșitul anului școlar).

Cercetările didacticii moderne reține aceste tipuri de lecție de recapitulare, dar precizează nevoia de a se depăși formula clasică, prin care se cerea memorarea unor cunoștințe însușite într-o perioadă de timp, în sensul de a se organiza în așa fel lecția încît elevii să fie puși, prin repetarea cunoștințelor, să opereze cu ele în situații noi. În ce constă, deci, și cum se poate realiza elementul nou în lecția de recapitulare ?

— Prin propunerea unui plan al dezbaterii, care să solicite trecerea de la analiza faptelor, cunoscute în lecțiile de pînă acum, la sinteză și problematizare, la formalizarea cunoștințelor, se trezește interesul pentru lecție.

— Folosirea unor mijloace didactice noi (scheme, tabele, diagrame, material documentar, mijloace audio-vizuale etc.).

Scanned with OKEN Scanner

— Studierea, pe baza fişelor de lectură, a unor fragmente din opera literară, pentru a ilustra o teză generală propusă în planul dezbaterii, folosindu-se astfel metoda descoperirii deductive. Alături de această metodă, în lecţia de recapitulare se poate aborda conversaţia şi problematizarea. În acest sens propunem o lecţie de recapitulare, realizată după ce s-au analizat cele trei romane : *Ion, Răscoala* şi *Pădurea spînzuraţilor,* cu tema : L. Rebreanu — ctitor al romanului realist modern. În celelalte lecţii destinate analizei operei, radiografia operează spre adîncime, deoarece opera este privită ca un sistem alcătuit din subsisteme, foarte bine reglate şi aflate în raport de condiţionare reciprocă, de la cuvînt, imagine, limbaj poetic, pînă la compoziţie, personaj şi subiect. În lecţia de recapitulare se fixează jaloanele specifice întregii creaţii, prin care scriitorul îşi defineşte statutul originalităţii şi locul în literatură. Lecţia trebuie să aibă un pronunţat caracter aplicativ, oferind posibilitatea stabilirii unor noi relaţii între fenomenele studiate, prin aplicarea cunoştinţelor dobîndite pînă aici. Munca directă cu opera scriitorului permite, la sfîrşitul capitolului, să se stabilească coordonatele specifice ale concepţiei artistice a lui Rebreanu, prin care romanul românesc se modernizează şi pătrunde în sfera marelui roman universal. Lecţia are caracterul unei dezbateri pe marginea următorului plan :

1) *Opera lui L. Rebreanu — expresie a unei vocaţii arhitectonice desăvîrşite :*

a) mărturisiri ale autorului în legătură cu procesul creaţiei artistice ;

b) tehnici compoziţionale în opera lui L. Rebreanu ;

2) *Observaţii asupra limbii şi stilului lui L. Rebreanu ;*

3) *Romanul lui Rebreanu — momentul cel mai înalt al realismului la noi.*

1) În deschiderea dezbaterii se precizează părerea unanimă a criticii în legătură cu perioada de gestaţie a romanului *Ion* şi se ajunge astfel la concluzia că este cel mai edificator exemplu de conştiinţă artistică (început în 1914, rescris de mai multe ori, apare în 1920). Fixîndu-se, în continuare, cadrul spaţial şi cel temporal al romanelor lui L. Rebreanu şi legătura dintre ele, se sistematizează, cu argumente din cele trei romane, modalităţile compoziţionale :

— Simetria circulară a ansamblului epic, romanul fiind un corp sferoid. În acest context li se cere elevilor să comenteze mărturisirea scriitorului : „Acţiunile principale la sfîrşit trebuia să se unească,

Scanned with OKEN Scanner

să se rotunjească, să ofere imaginea unei lumi în care începutul se confundă cu sfîrșitul“ [1]. Se reține, în finalul discuției, că unitatea și armonia structurală sînt atribute ale valorii eterne a unei opere. Se vor aduce citate din roman pentru a se susține această ordine constructivă.

— Acțiunea romanelor se desfășoară în planuri paralele, ce curg, chemîndu-se unele pe altele, legate prin fire invizibile, dar precise, planuri ce se întîlnesc în momentul crucial. Ca argumente în acest sens vor fi aduse capitolele : „Nunta“ din romanul *Ion* și „Sîngele“ din romanul *Răscoala*.

— Romanele sînt model de gradație compozițională, căci acțiunea dă impresia unui adevărat arc dramatic al acțiunii. Se revine, în acest caz, la romanul *Răscoala* pentru a se sublinia linia ascendentă a psihologiei mulțimii :

a) Țăranii povestesc cum sînt batjocoriți și-și pun întrebarea : „Ce facem“ ?, prin care se arată că au atins pragul de sus al răbdării.

b) Oamenii vor o soluție, se scutură de resemnare, cu mare nădejde se pregătesc de furtună, refuză să lucreze pămîntul altora, „bat coasa să fie bătută“, stau în uliți grămadă, așteptînd să treacă și pe la ei pîrjolul. E o liniște strategică, enigmatică. Dau boierilor răspunsuri în doi peri.

c) Apare scînteia ce declanșează furtuna, prin plecarea grăbită a lui Grigore Iuga și prin faptul că șoferul Nadinei l-a urecheat pe copilul lui Pavel Tunsu.

d) Momentul culminant este declanșarea furtunii, fragmentul uciderii lui Miron Iuga.

e) Reprimarea răscoalei constituie deznodămîntul acțiunii.

În acest moment al lecției se valorifică studiul efectuat de elevi acasă, pe baza fișelor de lectură, al fragmentului al patrulea din capitolul „Sîngele“ *(Răscoala)*. Se formulează următoarele întrebări-problemă :

— Este fragmentul al patrulea un punct nodal al conflictului dramatic din romanul *Răscoala* și în ce sens ?

— Care este semnificația, din punctul de vedere al compoziției, a celor două nume proprii care apar în primele rînduri ale fragmentului (Miron Iuga și Trifon Guju) ?

— Este Trifon Guju tipul conducătorului masei țărănești ?

— Care moarte are semnificație mai importantă în structura romanului, a lui Trifon Guju sau a lui Miron Iuga și de ce ?

— Ce loc ocupă descrierea în acest fragment, în raport cu cele-

---

[1] L. Rebreanu în vol. *Amalgam*.

Scanned with OKEN Scanner

!alte moduri de expunere, și ce importanță are acest lucru pentru compoziția fragmentului ?

— Ce semnifică apariția, doar de două ori, a imaginii soarelui în acest fragment ? (1. „soarele se apropia de asfințit" ; 2. „Soarele coborîse spre asfințit în spatele caselor, adumbrind cerdacul și însîngerînd sutele de capete cu privirile strîmbate de puterea luminii").

Tehnica contrastelor se poate argumenta cu fragmentul „Iubirea" din romanul *Ion,* iar în *Răscoala* cu scena în care, paralel cu prezentarea luptei țăranilor pentru pămînt, autorul aduce, în stilul lui Caragiale, imaginea parlamentului.

Care este semnificația structurii primelor romane *(Ion* și *Răscoala)* în două părți, iar a romanului *Pădurea spînzuraților* în patru părți ? Capitolele au, de asemenea, titluri simbolice. Exemplificați !

Care este raportul dintre modurile de expunere în romanul lui Rebreanu ? Ce loc ocupă descrierea în creația lui Rebreanu și de ce ? Se aduc exemple de fragmente descriptive din romanul *Ion* și din *Pădurea spînzuraților.* De ce în *Răscoala* sînt așa de șterse referirile descriptive ? Se ajunge astfel la concluzia :

L. Rebreanu este un adevărat maestru al narațiunii. Care sînt atributele narațiunii ? Se remarcă faptul că la începutul romanelor narațiunea curge lent, parcă ar acumula niște fapte care vor exploda apoi, căci în volumul al doilea narațiunea se desfășoară cu o repeziciune extraordinară. Se argumentează această idee cu urcușul narațiunii în romanul *Răscoala* de la acumularea urii, într-un vuiet surd, la declanșarea ei într-un adevărat uragan, într-un potop ce prăpădește totul. Este aici dialectica desfășurării narațiunii cu urcușuri, poticniri, cotituri și apoi vine adevărata explozie. În acest fel autorul își supune cititorul total, îl torturează continuu. Ca modalități de realizare a narațiunii se reține, prin exemple din romanul *Ion* și din *Pădurea spînzuraților,* introspecția și retrospecția, alături de acea tehnică narativă a anticipației (în romanul *Ion,* moartea lui Dumitru Moarcăș anticipează și motivează scena sinuciderii Anei, iar imaginea obsesivă a privirii lui Svoboda, care îl torturează pe Apostol Bologa, eroul principal al romanului *Pădurea spînzuraților,* explică decizia luată de el, prin care și-a semnat condamnarea la moarte). Tehnica simbolului oferă narațiunii din *Pădurea spînzuraților* o mare încărcătură dramatică (imaginea spînzurătorii apare, în prima parte a capitolului I, de 20 de ori, prezența cimitirului e marcată de 5 ori, vîntul și ceața de 7 ori, iar imaginea ochilor lui Svoboda revine de 4 ori).

Scanned with OKEN Scanner

Analiza psihologică devine o modalitate principală în țesătura narativă a primelor romane, iar din acest punct de vedere I. Rebreanu deschide seria romanului psihologic, în care va excela Camil Petrescu. Se face remarca în legătură cu faptul că în romanul *Ion* sînt doar cîteva secvențe (monologul lui Ion), iar *Pădurea spînzuraților* este un roman de analiză psihologică, în care autorul sondează sufletul eroului său, realizînd „monografia incertitudinii chinuitoare".

Referindu-se la modalitățile de realizare a romanului *Răscoala*, elevii vor aminti procedeele prin care Rebreanu a realizat magistral psihologia mulțimii.

Se subliniază apoi că timpul este, pentru Rebreanu, un procedeu excelent de a disciplina materialul narativ, factor de structură și ordine ce stabilește un traseu la care se raportează fragmentele narațiunii.

În *Pădurea spînzuraților*, de exemplu, timpul funcționează ca un important moment de referință, deoarece mereu se spune : a doua zi, după cinci zile, după patru luni și zece zile etc. Cartea a patra aduce timpul ca simbol tragic al morții lui Apostol Bologa, precum și atitudinea mioritică în fața morții, sugerată prin lucirea tainică a luceafărului ce vestește răsăritul soarelui.

La nivelul romanului rebrenian se poate vorbi de o viziune panoramică, ce ține de tehnica scenariului cinematografic.

Rebreanu abordează diverse tipuri de roman : monografic, epopeic și psihologic avînd afinități cu marile creații ale literaturii universale reprezentate de : Balzac, Tolstoi, Flaubert, Zola etc.

2) *Particularitățile limbii și stilului lui L. Rebreanu*

Se comentează, la începutul dezbaterii acestei teze, mărturisirea autorului : „Prefer să fie expresia bolovănoasă și să spun într-adevăr ce vreau, decît să fiu șlefuit și neprecis. Strălucirea stilistică, cel puțin în opera de creație, se face mai întotdeauna în detrimentul preciziei și al mișcării de viață. Dealtfel, cred că e mult mai ușor a scrie frumos decît a exprima exact" [1].

Din analiza vocabularului și a particularităților de limbă se desprinde ideea că lexicul folosit de L. Rebreanu este obișnuit cu un echilibru între compartimentele lui (fără exces de cuvinte populare sau de neologisme). Propoziția preferă verbul, ceea ce-i conferă dinamism, iar fraza este alcătuită din propoziții scurte, prin repe-

[1] Rebreanu L., *Interviul acordat revistei „Ideea europeană"*, 1 ianuarie 1929.

Scanned with OKEN Scanner

tări; sintagme, sincopări, vorbire monosilabică, propoziții eliptice, puncte de suspensie (ca în exemplul dat : „—Domnule căpitan, pedeapsa . . . crima, legea, bolborosi Apostol Bologa, speriat de întrebarea căpitanului").

Stilul lui Rebreanu nu este un stil colorat, căutat ; el manifestă preferință pentru imaginile vizuale și auditive (de exemplu, în *Răscoala*, realizarea tabloului mulțimii), pentru epitetul și comparația simplă, concretă. Nu cuvîntul ci contextul, adică organizarea specială a frazelor capătă în opera lui Rebreanu valori artistice deosebite. Clasa este solicitată, în acest moment, la interpretarea aprecierii făcută de G. Călinescu: „Frazele considerate singure sînt incolore ca apa de mare ținută în palme, cîteva sute de pagini au tonalitatea neagră-verde și urletul mării" [1]. Se mai precizează forța de obiectivare a stilului lui Rebreanu, marea lui conciziune, sobrietate și limpezime.

3) *Romanul lui Rebreanu reprezintă momentul cel mai înalt al realismului la noi*

Prin comparație și analogie între opera lui Slavici, Duiliu Zamfirescu și Mihail Sadoveanu, se precizează că romanul lui Liviu Rebreanu reprezintă direcția unui realism dur și semnifică epoca de aur a realismului românesc. În acest sens se citează din nou cuvintele lui G. Călinescu: „. . . Autorul romanului *Ion* izbutește, practic, grație unor creații epice obiective, neegalate, să străbată o întreagă etapă evolutivă. Dacă Sadoveanu e rapsodul literaturii române moderne, Rebreanu e romancierul ei" [1].

În concluzie, se precizează că opera lui Rebreanu realizează punți de legătură cu proza lui Slavici, Duiliu Zamfirescu și Mihail Sadoveanu, prin abordarea aceluiași mediu rural. Ca și Slavici în opera sa, Liviu Rebreanu zugrăvește un țăran intrat în circuitul vieții capitaliste, în timp ce Sadoveanu se îndreaptă către satul rămas în patriarhalitate, care își duce existența în ritmurile eterne ale naturii. Cu opera lui Slavici, Rebreanu se mai întîlnește și prin viziunea obiectivă a creației, iar de Sadoveanu se apropie prin amploarea viziunii epice. În timp ce Sadoveanu are o viziune epopeică,

[1] Apud Crohmălniceanu O., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, București, Editura pentru literatură, 1967, p. 324.

Scanned with OKEN Scanner

încărcată de accente lirice, Rebreanu creează o frescă socială plină de dramatism. Prin Rebreanu, romanul românesc devine un punct de referinţă important pentru romanul universal. Acest tip de lecţie contribuie la dezvoltarea gustului pentru frumos şi adevăr artistic.

c. LECŢIE DE COMPUNERE : LUCRĂRILE DE AN

Este o lecţie de formare a deprinderilor şi de verificare a receptării operei literare, pe baza muncii independente. Lecţia de compunere conduce la dezvoltarea spiritului de observaţie, a gîndirii logice şi a imaginaţiei creatoare, formează deprinderi de exprimare corectă şi nuanţată, contribuind, prin acestea, la educarea personalităţii elevului în vederea integrării sociale în condiţii optime. Compunerea presupune conlucrare între munca de îmbogăţire, precizare şi corectare a limbajului, pe de o parte, şi formarea şi dezvoltarea intelectului creator şi critic, pe de altă parte. Dacă viaţa cere astăzi ca individul să acţioneze rapid şi creator, înseamnă că succesul şcolii depinde, în primul rînd, de capacitatea ei de a educa gîndiri disciplinate şi creatoare.

Compunerea, în clasele liceale, trebuie să evalueze cercetarea şi interpretarea unor aspecte noi şi importante ale fenomenului literar (să nu se reproducă doar problemele dezbătute în clasă) ci să devină un exerciţiu de exprimare a propriilor idei, de verificare a propriei orientări prin straturile operei. Ideile literare din critică trebuie să aibă rolul de a ghida cercetarea, de a trezi curiozitatea pentru selecţionarea unor argumente referitoare la părerea criticilor despre opera citită. Compunerea trebuie să aibă caracterul unei lucrări de cercetare şi de exersare a creativităţii, să exprime posibilităţile fiecărei individualităţi de a recepta textul literar. Ne referim, prin urmare, la compunerile după texte literare şi precizăm nevoia elaborării planului prin care ideile cuprinse în fişele de lectură să capete organizare logică. Elevii trebuie să cunoască criteriile de apreciere a unei compuneri, pentru a-şi subordona materialul faptic, desprins din cercetarea operei literare şi a bibliografiei critice, unor rigori ştiinţifice. Cerinţele unei compuneri, care devin şi criterii de apreciere a lor, pot fi grupate în trei direcţii :

---

[1] Apud, Crohmălniceanu O., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1967, p. 325.

Scanned with OKEN Scanner

a) După conținutul lucrării :
— planul, principiu de organizare și disciplinare a ideilor ;
— raportarea conținutului de idei și argumente la titlul lucrării și la planul propus ;
— deprinderea de a organiza și sistematiza cunoștințele, de a trece de la analiză la sinteză ;
— rigoarea argumentației tezei date, cu idei și citate din operă și din bibliografia critică ;
— bogăție de idei și claritate în exprimarea lor ;
— tratarea profundă a temei, nu superficialitate și banalitate în idei și argumente ;
— originalitate în viziune și interpretare ;
— intuiție, imaginație creatoare, talent și expunere logică.

b) Forma lucrării :
— vocabular bogat, abordarea sinonimiei, a cuvîntului nou și rar ;
— expresivitatea exprimării printr-un limbaj figurat ;
— claritate, precizie și corectitudine în exprimare (de aceea se vor evita frazele lungi și neclare, cuvintele și construcțiile banale, clișeele verbale ; abuzul de gerunzii și de pronume relative etc.) ;
— respectarea normelor ortografice și de punctuație.

c) Aspectul lucrării :
— folosirea alineatului ;
— atenție la caligrafia textului ;
— raportul între părțile compunerii (introducere, cuprins și încheiere).

Problema compunerii a fost pe larg discutată în presa de specialitate și s-au propus variate modalități de realizare a celor trei tipuri de compunere : a) după texte literare ; b) compuneri libere ; c) compuneri cu destinație specială. Propunem, în continuare, cîteva variante de compunere după texte literare și compuneri libere.

Compunerea după textul literar se poate referi la analiza unor aspecte ale sistemului unei opere. Fie că e vorba de un tip sau altul de compunere, aceasta trebuie să aibă caracterul unei mici lucrări de cercetare, să valorifice deci informațiile pe care elevii le-au dobîndit prin cercetarea textului literar. La clasa a IX-a, spre exemplu, după studierea poeziei *Floare albastră* (M. Eminescu), se cere elevilor să realizeze compunerea de analiză a unei opere, prin interpretarea, la alegere, a unei poezii, din următoarele : *Sara pe deal, Atît de fragedă, Și dacă, Lacul, Dorința* (M. Eminescu).

Scanned with OKEN Scanner

După studierea operelor cuprinse în programă (pentru clasa a X-a), la capitolul *Sadoveanu,* se propun teme de compunere, care solicită nu memorarea unor cunoștințe însușite în lecțiile de interpretare a operelor, ci evidențierea unor aspecte noi ale acestor creații literare :

a) Realizați un scenariu cu titlul : „Munteanca", după romanul *Baltagul* de M. S a d o v e a n u. b) Să se argumenteze caracterul dramatic al povestirilor din *Hanu-Ancuței.* Dramatizați una din aceste povestiri etc. Compunerea de sinteză, fixată la sfîrșitul unui capitol sau la finele anului școlar, are rolul de a sistematiza cunoștințele însușite prin studiul operelor unui scriitor sau al unui motiv tratat de mai mulți scriitori. Se impune aici observația că aceste compuneri de sinteză trebuie să evidențieze, prin organizarea într-o anume ordine a cunoștințelor, precum și prin evaluarea unor date noi, izvorîte din cercetarea, prin studiu individual, a textului literar, jaloanele prin care scriitorul studiat se impune ca individualitate creatoare în cadrul literaturii române. De aceea, încă de la începutul capitolului, li se fixează elevilor tematica lecției de compunere (sînt propuse mai multe teme, dintre care se alege una singură), pe care o vor urmări, în directă legătură cu problemele dezbătute în clasă, precum și prin cercetarea textelor literare neanalizate în clasă, care oferă alte argumente. Astfel, spre exemplu, la capitolul *O. Goga,* propunem următoarele teme de sinteză :

— Opera lui O. Goga — expresie artistică a concepției lui despre poezie și misiunea poetului.
— Natura — metaforă a durerilor și aspirațiilor neamului în poezia lui O. Goga.
— De la durere la revoltă și de aici la nădejde mesianică în poezia lui O Goga.
— Funcția socială și estetică a vocabularului în poezia lui Goga.
— Luîndu-vă drept ghid autoaprecierea din poezia *Am fost* (de O. Goga), realizați un itinerar în creația poetului.
— Concentrarea metaforică, atribut esențial al poeziei lui O. Goga etc.

Aceste tipuri de compuneri curente constituie, de fapt, un exercițiu prețios prin care se creează posibilitatea trecerii la compuneri mai ample, apte să dezvăluie maturitatea în gîndirea și exprimarea elevilor — lucrările de an. Ele nu răspund numai ideii de a reduce decalajul între condiția de elev și aceea de student, ci scopul lor este inițierea și dezvoltarea deprinderilor de cercetare a fenomenului literar. Adîncind programa școlară și depășind-o, lucrările de an mențin interesul elevilor pentru literatura română în general și pentru valorile durabile ale literaturii contemporane în special.

Scanned with OKEN Scanner

Concepute ca o muncă de evaluare a bibliografiei date la sfîrșitul anului, lucrările de an propun investigarea adîncă a creației scriitorului ales de fiecare elev, precum și cercetarea bibliografiei critice referitoare la tema tratată. Munca independentă, de cercetare, desfășurată în perioada unui an școlar, se finalizează astfel la un nivel științific deosebit și creează posibilitatea evidențierii capacităților creatoare ale elevilor. Lucrările de an pot fi de tipuri diferite : de la lucrări ce urmăresc aspecte ale artei literare, la sinteze prin care se fixează reperele definitorii ale creației unui scriitor, pînă la lucrări care au caracterul unei compuneri de re-creare a personalității scriitorului. Un itinerar tematic devine oportun pentru evidențierea aspectului practic al acestui experiment didactic :

1) Unele lucrări se pot referi la adîncirea temelor propuse de programa școlară : a) Seară de vară în viziunea lui Eminescu și G. Coșbuc ; b) Metafora în poezia lui Eminescu, Arghezi și Blaga ; c) Opera lui L. Rebreanu — expresie a unei adevărate vocații arhitectonice etc.

2) Alte lucrări depășesc programa, investigînd atît moștenirea literară cît și fenomenul literar de azi : a) Imaginea lui Eminescu în presa literară de azi ; b) Scriitorul contemporan preferat ; c) Noi apariții editoriale etc.

3) Este nevoie însă de cercetare diferențiată și, în funcție de posibilitățile fiecărei gîndiri, să propunem teme potrivite pentru orizontul ei spiritual.

În acest sens, s-au lucrat, cu membrii cercului literar „Titu Maiorescu", de la liceul „Dr. Ioan Meșotă" din Brașov, teme înscrise în programul „Brașovul în conștiința literară națională" :

— Titu Maiorescu și Brașovul ;
— Personalitatea cărturarului brașovean Ioan Meșotă ;
— Un mare iubitor al limbii române : Sextil Pușcariu ;
— Anton Pann în atmosfera brașoveană ;
— Prima școală românească la Brașov ;
— Moștenirea literară națională în revista brașoveană „Astra" etc.

Cu elevii mai buni se pot încerca sinteze teoretice și metodologice privind coordonatele sistemului critic al celor mai reprezentativi critici literari : T. Maiorescu, G. Ibrăileanu, E. Lovinescu, T. Vianu. Operînd cu aceste sisteme critice elevii se vor afla mai bine pregătiți în fața nevoilor unei vieți spirituale bogate.

În procesul complex de investigare a operei literare, elevii trebuie să urmărească multiplele semnificații pe care le primesc cuvintele în opera literară, deoarece înțelegerea valorii cuvintelor conferă stilului individual culoare și sensibilitate.

Scanned with OKEN Scanner

În scopul cultivării limbii literare se pot realiza lucrări de an cu tema : *„La școala lingvistică a scriitorilor noștri" :*

— Corectitudine, concizie și dinamism în exprimare la școala lui I. L. Caragiale și L. Rebreanu.
— Modele de alcătuire a frazei în opera lui Al. Odobescu și I. Creangă.
— Deplasări topice în sinteza poetică argheziană.
— Tehnica sinonimei în opera lui I. Creangă și T. Arghezi.
— Neologismul în opera lui Geo Bogza.
— Metafora în poezia lui Eminescu, Arghezi și Blaga — modalitate de realizare a expresivității limbajului ;
— Expresivitatea limbajului poetic sadovenian etc.

O întrebare care se pune este cum valorificăm aceste lucrări de an ? Desigur, în forme variate, cu precizarea că vor fi apreciate prin note. Ele se pot valorifica în lecția de concluzii despre un scriitor, în perioada recapitulării finale, precum și în sesiunile științifice, organizate în cadrul societății literare. Ora de recapitulare finală, prin lucrările de an, citite în prealabil de elevi sau prezentate în lecție printr-un plan de idei, argumentat cu cele mai semnificative fragmente, are caracterul unei dezbateri asupra motivului tratat în lucrări și oferă posibilitatea afirmării capacităților elevilor de a analiza și sistematiza cunoștințele dobîndite prin cercetarea profundă a operei scriitorului respectiv. Astfel pot fi grupate sub tema : *Stilul ca expresie a personalității,* lucrări de an menite să fixeze coordonatele specifice ale stilului unor scriitori. La clasa a X-a, spre exemplu, se poate repeta opera lui O. Goga și T. Arghezi pe baza următoarelor lucrări de an :

1.a) Crezul artistic arghezian.
b) Opera lui Goga — expresie a concepției sale despre poezie și misiunea poetului.
2.a) Funcția socială și estetică a vocabularului în poezia lui Goga.
b) Componentele specifice ale vocabularului arghezian.
3.a) Topica și rolul ei în versul arghezian.
b) Observații asupra tehnicii versului în poezia lui O. Goga.
4. Metafora în versul lui T. Arghezi și O. Goga.
5.a) Durere, revoltă și nădejde mesianică în poezia lui O. Goga.
b) Opera lui T. Arghezi — o adevărată odă închinată omului și muncii sale creatoare.

Prin lucrările de an, lecția de recapitulare finală capătă o direcție metodologică nouă, ceea ce trezește interesul elevilor pentru sistematizarea și adîncirea cunoștințelor însușite în decursul anului

Scanned with OKEN Scanner

școlar. Munca independentă cu textul literar constituie, și în cazul acestui tip de compunere, un exercițiu permanent de asimilare a sistemului semantic și a dimensiunilor poetice ale limbajului, prin care comunicarea primește expresivitate, iar lecția noutate și originalitate.

Planificarea compunerilor libere în scopul cultivării limbii literare se face pornindu-se de la constatările desprinse de la compunerea dată la începutul anului școlar cu scopul de a testa bogăția vocabularului, limpezimea expresiei și nuanțarea ei. Se propun mai multe teme de compuneri libere, din care elevii vor alege una :

— Cartea nu aduce numai leac la suflet, dar și vindecarea de lene și lașitate.
— Culorile și simfonia toamnei.
— Exemplu de dăruire și perseverență. Zborul în spații interplanetare.
— Impresii de spectator. Gînduri în fața unei capodopere.
— Povestea unei frunze. Tabletă de primăvară. „Pe-un picior de plai".
— Nostalgie și singurătate. Cronica sportivă.
— De la lume adunate. „În veci s-or naște pui de lei".

După efectuarea compunerii, elevii trebuie să-și analizeze acasă lucrarea și să răspundă următorului chestionar :

— Numărul substantivelor din lucrarea voastră.
— Numărul verbelor, cîte din ele sînt locuțiuni verbale și la ce mod sînt verbele pe care le-ați folosit.
— Enumerați adjectivele și precizați pe cele care au o frecvență mai mare în lucrarea voastră.
— De cîte ori ați folosit pronumele relativ *care, cine, ce ?*
— Din cîte propoziții este alcătuită fraza cea mai mare din text ? Să se analizeze (Ce fel de raport între propoziții domină în fraza ta ?).
— Numărul adverbelor și al locuțiunilor adverbiale folosite.
— Enumerați clișeele verbale din lucrarea fiecăruia.
— Cîte neologisme și sinonime aveți în lucrarea voastră ?
— Alcătuiți un tabel cu imaginile artistice prezente în lucrarea personală.

Din experimentul efectuat la Liceul „Dr. I. Meșotă" din Brașov, s-au desprins concluzii referitoare atît la aspectul gramatical al comunicării, la componența și precizia vocabularului, cît și la expresivitatea textului.

În ceea ce privește aspectul morfologic și sintactic al exprimării s-a observat că nu sînt abordate toate categoriile gramaticale, că substantivul a devenit stăpînul propoziției, ori nominalele comutează atenția de la o imagine la alta în mod static. Abuzînd de substantive,

Scanned with OKEN Scanner

fraza dă impresia unei procesiuni în care defilează numai substantive diforme, grele, trase de verbe extenuate. Numărul mai mic de verbe, în raport cu al substantivului, creează o exprimare plată, monotonă. lipsită de mişcare. Excesul de verbe la infinitiv şi gerunziu duce, de asemenea, la încetinire şi lipsă de varietate şi mobilitate în exprimare. Gerundivele însă, folosite cu precizie şi discernămînt, dau o anume încărcătură sonoră frazei, o interiorizare melodioasă a ideii, iar folosirea locuţiunilor verbale conferă exprimării varietate, culoare şi farmec deosebit. Raportînd problema verbului la funcţia lui în propoziţie, trebuie să reţinem ideea că dacă relaţia agent-predicat nu este percepută la început, atenţia scade imediat, pînă aproape de zero. Argumentarea ideii se face cu citate din lucrările lor. În sprijinul acestei consideraţii putem reţine şi o frază dintr-un articol apărut în presă : «Pe fundalul unei competiţii a valorilor noastre naţionale în anii de după război, beneficiind de posibilităţi de afirmare sportivă, de un climat literar puternic, revitalizat, în paralel cu acţiunea celor două reviste clujene de tradiţie — „Tribuna“ şi „Steaua“ —, de afirmare hotărîtă a unui cerc de tineri talentaţi, în jurul cenaclului şi apoi al revistei „Echinox“, în condiţiile unei colaborări fructuoase cu o casă de editură de la început matură, bine orientată, a apărut la Cluj-Napoca, în ultimii ani, o adevărată mişcare a prozei tinere» [1].

Referitor la folosirea adjectivelor, chiar dacă uneori numărul lor este corespunzător, dacă îl raportăm la celelalte părţi de vorbire se observă o repetiţie obositoare a adjectivelor uzuale : frumos, bun, mare, ceea ce banalizează şi uniformizează exprimarea. Ori, adjectivul, prin variatele lui posibilităţi flexionare, trebuie să îmbrace exprimarea în haină de sărbătoare. Adverbul, mai ales cel de mod, este folosit foarte puţin, deşi prin el exprimarea ar putea obţine efecte sinonimice, îmbogăţindu-se în culoare. Pronumele relativ este folosit abuziv de către unii elevi, iar raporturile de subordonare între propoziţii sînt realizate, în majoritatea cazurilor, prin el, sau prin conjuncţiile : *că, să, dacă, fiindcă.* Deşi puţini elevi stăpînesc fraza alcătuită prin subordonare, nici aceştia nu încearcă să realizeze raportul de subordonare prin locuţiuni conjuncţionale subordonatoare. Evidenţierea clişeelor verbale, în multe lucrări, traduce incapacitatea creativităţii în limbaj, şi o anume inhibiţie în gîndire.

În legătură cu rolul şi precizia cuvîntului în exprimare sînt edificatoare părerile lui T. Maiorescu : „Cuvîntul, ca şi alte mijloace

---

[1] Marcoş, I., *Debutul unei generaţii.* În : „Tribuna“, an XIX, 15 mai 1975, p. 10.

Scanned with OKEN Scanner

de beție, e pînă la un grad oarecare un stimulent al inteligenței. Consumat însă, în cantități prea mari și mai ales preparat astfel, încît să se prea eterizeze și să-și piardă cu timpul cuprinsul intuitiv al realității, el devine un mijloc puternic pentru ameţirea inteligenței“ [1].

Prin urmare, expresiile: *în primul rînd, pot să spun, să vedem mai întîi, afirm hotărît, dacă ne referim la . . ., mai bine zis, o să încerc să arăt* etc., demonstrează imprecizie și platitudine în exprimare.

Concluziile desprinse din analiza componentelor vocabularului și a gradului de activizare a cuvintelor noi au propus atenției nevoia bogăției și varietății lexicului, altfel exprimarea riscă să rămînă la nivelul banalului inestetic.

Tabelul cu imaginile artistice create în compuneri a sugerat indicațiile concrete referitoare la atenția pe care trebuie s-o acordăm sensului conotativ al cuvîntului. Aceasta pentru că în compuneri exprimarea rămîne la nuanțele concrete și obișnuite ale unor epitete și comparații comune. Sînt încă timide încercările de înălțare spre abstractizarea și bogăția semantică a metaforei, spre puterea ei de plasticizare și sensibilizare a expresiei.

Ideile desprinse, în urma cercetării de către elevi și profesor a compunerilor, au fost supuse, în orele următoare, unor confruntări directe cu textele literare aduse de profesor ca model de bogăție și expresivitate în limbaj. S-a observat astfel că studierea operei literare însemnează însușirea particularităților de limbă și stil, nu numai a conținutului ideatic.

— La școala lui I. L. Caragiale și L. Rebreanu învățăm ce înseamnă claritate, conciziune și dinamism în exprimare; cum putem aborda elementele morfologice și sintactice pentru ca exprimarea noastră să primească o culoare deosebită. Se analizează astfel părțile de vorbire din următorul text de I. L. Caragiale:

„Femeia își aruncă ochii pe fereastră: pe dealul din spate se plimba un stol de lumini mici și vioaie, care se mișcau, săltau, aci ascunzîndu-se, aci ivindu-se iarăși“ [2].

Repartizarea în text a părților de vorbire conferă exprimării varietate și dinamism. De asemenea, se analizează valoarea stilistică

---

[1] Maiorescu, T., *Critice*, București, Editura pentru literatură, 1966, p. 150.

[2] Caragiale I. L., *Amintiri, nuvele, povestiri*, București, Editura pentru literatură, 1962, p. 70.

Scanned with OKEN Scanner

a verbului din acest text, subliniindu-se capacitatea autorului de a sintetiza prin aceste cuvinte un tablou din afară și unul dinăuntru, din sufletul eroului. Nuanțarea exprimării prin abordarea locuțiunilor verbale și prin modurile și timpurile verbului poate fi exemplificată cu acest text din opera lui L. Rebreanu.

„Ion schimba fețe-fețe. Genunchii îi tremurau, iar în cerul gurii simțise o uscăciune parcă i s-ar fi aprins sufletul. Fiece vorbă îl împungea drept în inimă, cu deosebire fiindcă auzea tot satul. Mereu îi fulgera să se repeadă și cu un pumn sdravăn să-i înăbușe în gît ocările“ [1].

Putem conchide că lumea verbului predomină atît în opera lui Caragiale cît și a lui Rebreanu, fapt care dă exprimării precizie și dinamism. Pentru a combate abuzul de gerunzii și imprecizia formulărilor cu gerunzii, se aduce un exemplu din opera lui Caragiale, în care gerunziul este folosit cu scopul de a contrage o subordonată :

„Apoi face un raport prefectului, răspunzînd la rezoluție, că părțile s-au împăcat“ [2].

Repetarea obositoare a pronumelui relativ *care* poate fi combătută prin interpretarea rolului acestui pronume, în lucrările elevilor ; se dau două texte din I. L. Caragiale :

a) „Uite la ce-am venitără noi la dumneata, care ne-a recomandat o prietenă a noastră, finc-a avut și dumneaei o chestie... Nu las ! nu vreau să las ! că dacă nu am mai avut alți copii și să-l văz nenorocit, care numa pe el îl am !“ [3].

b) „Are strînsă o avere bunicică în bani și fînațuri bine îngrijită, o marfă care totdeauna face parale“ [4].

Din primul exemplu se desprinde concluzia că pronumele relativ *care* este greșit folosit și autorul satirizează incultura personajului său, iar în al doilea exemplu este bine folosit și se impune cu necesitate.

— Nevoia alternării frazei scurte cu fraza bogată, arborescentă, alcătuită pe baza raporturilor de coordonare și subordonare se poate demonstra prin analiza unei fraze din opera lui Al. Odobescu sau a lui I. Creangă.

---

[1] Rebreanu, L., *Ion*, vol. 1, București Editura tineretului, 1968, p. 45.
[2] Caragiale I. L., (2), București, Editura pentru literatură, 1962, p. 187.
[3] Ibidem, p. 188.
[4] Ibidem, p. 46.

Scanned with OKEN Scanner

— Efecte stilistice, prin deplasarea ordinii cuvintelor în cadrul propoziției, obține T. Arghezi. Iată un exemplu :

„Cel ce gîndește singur și scormone lumina
A dat o viață nouă și-un om de fier, mașina.
Ființă zămislită cu gîndul și visarea,
Ne-nchipuit mai tare ca brațul și spinarea“ [1].

Din opera lui T. Arghezi se poate aduce un exemplu pentru a arăta semnificația stilistică a repetiției, combătîndu-se gratuitatea procedeului din lucrările elevilor :

„Indiferent dacă răspunde sau nu, indiferent de ce răspunde, noul venit este în sfîrșit bătut, în calitate de nou venit, iar recidivistul în calitate de recidivist“ [2].

— Pentru îmbogățirea vocabularului prin tehnica sinonimiei se recurge la un exemplu din opera lui I. Creangă, în legătură cu sinonimele verbului *a fugi,* sau la seria sinonimică din poeziile lui T. Arghezi : *Parada* și *Flacăra păzită.*

— Opera lui Geo Bogza, *Cartea Oltului,* oferă bogate exemple de abordare a neologismului în frază, de realizare a unui adevărat spectacol stilistic :

„Soarele încendiase cerul. Crestele de piatră ale Hășmașului Mare se aprinseseră, răsfrîngînd asupra cîmpiilor miile lor de reflexe roșiatice și oferind lumii uimite, spectacolul fantastic al unei cetăți cuprinsă de flăcări“ [3].

Melodia frazei, funcția stilistică a cuvîntului, simplitatea și echilibrul vocabularului dezvăluie marea forță expresivă a limbajului în creația lui M. Sadoveanu. Modele de corectitudine, claritate, finețe și armonie, de folosire a bogatelor resurse stilistice, cuprinse în fiecare fenomen lingvistic, rămîn versurile lui M. Eminescu, T. Arghezi și L. Blaga. Prin analiza stilistică a poeziilor : *Peste vîrfuri* de M. Eminescu ; *Cîntec din fluier* de T. Arghezi: *Fîntînile* de L. Blaga se adîncește ideea că prin abordarea procedeelor de stil, mai ales a metaforei, exprimarea capătă demnitate și eleganță artistică. Rezultă de aici că fiecare operă trebuie cerce-

---

[1] Arghezi T., *Versuri,* București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1959, p. 402.
[2] Arghezi T., *Pagini din trecut,* București, E.S.P.L.A., 1955, p. 438.
[3] Bogza Geo, *Cartea Oltului,* vol. I, București, E.S.P.L.A., 1958, p. 55—56.

Scanned with OKEN Scanner

tată și din unghiul de vedere al limbajului poetic, pentru a ne însuși acele elemente de limbă și stil prin care vorbirea și gîndirea noastră scrisă primește expresivitate. În acest scop se pot realiza compuneri aplicative, planificate potrivit cu observațiile profesorului asupra exprimării elevilor.

Se pot da, spre cercetare și experimentare, teme ca acestea :

— Gerunziul în opera lui Bacovia și în lucrarea mea.

— Valoarea stilistică a repetiției la Bacovia. (Acelora care folosesc abuziv repetiția).

— Pronumele relativ *care* și rolul lui stilistic în opera lui Caragiale ; folosirea acestui pronume în lucrările colegilor mei.

— Clișee verbale și expresii familiare în opera lui Caragiale.

— Clișee verbale și expresii banale în lucrările colegilor mei.

Compunerea are, prin urmare, rolul de a forma pe viitorul cetățean capabil să comunice oral și în scris cu semenii săi. Prin virtuțile ei formative, compunerea este, într-adevăr, o axă a devenirii elevilor ca oameni ai societății, cu o cultură și o exprimare elevată, cu o gîndire suplă, capabili să opereze practic cu noile cunoștințe însușite în procesul receptării operei literare.

3. STRUCTURI ORGANIZATORICE ÎN LECȚIE

a. LECȚIE/PRELEGERE : REVISTE ȘI GRUPĂRI LITERARE ÎN PERIOADA INTERBELICĂ

Este o variantă a lecției de predare-învățare, numită așa după forma ei de organizare și după faptul că folosește expunerea ca metodă de învățare. Cunoștințele sînt transmise de profesor și receptate de elevi.

În condițiile unui învățămînt activ, expunerea, ca metodă tradițională, trebuie să îmbrace noi forme, prin care să provoace participarea activă (indirectă) a elevilor la lecție, chiar dacă aceștia nu sînt solicitați să răspundă la întrebări.

Printr-o expunere în care profesorul pune întrebări la care el însuși găsește răspunsuri, sau încearcă să dea mai multe soluții, pentru a alege, în cele din urmă, pe cea mai potrivită, creînd astfel situații-problemă cursanții sînt antrenați să mediteze și să reflecteze asupra problemelor puse în planul expunerii.

Scanned with OKEN Scanner

Programa precizează că este necesar „în toate etapele muncii la catedră să se diminueze ponderea prelegerii ca modalitate didactică predominantă, să se evite expunerile încărcate de o erudiție greoaie, care-i copleșesc pe elevi, fără a le îmbogăți orizontul cunoașterii și sensibilitatea“ [1]. Este explicabilă această subliniere dacă ținem seama de două aspecte : a) este vorba de persistența, în practica la catedră, a obișnuinței de a „preda literatura română“, în sensul că profesorul expune cunoștințe, iar elevul le învață ; b) ori, un învățămînt formativ presupune angajarea elevului în procesul de predare și de receptare a operei literare, prin organizarea muncii de cercetare a textului literar. Totuși, lecția tip-prelegere poate fi folosită la capitolele introductive, menite să deschidă direcțiile de dezvoltare a literaturii într-o perioadă ; să fixeze jaloanele prin care se poate pătrunde mai bine în semnificațiile fenomenului literar din acea perioadă. Astfel tema : *Literatura română în perioada dintre cele două războaie mondiale* poate fi tratată în trei ore :

— Reviste, grupări și curente literare ;
— Publicații conduse sau îndrumate de P.C.R. ;
— Direcții în dezvoltarea poeziei, prozei și dramaturgiei.

Prima lecție : *Reviste, grupări și curente literare* este organizată ca o lecție tip-prelegere și solicită pregătirea profesorului atît în ceea ce privește volumul informațiilor pe care le transmite, în tratarea interdisciplinară a temei, cît și în ceea ce privește activizarea expunerii. Astfel, elevului i se transferă nu numai sarcina de a primi niște informații, ci și de a căuta soluții, împreună cu profesorul, pentru întrebările puse de el în scopul dinamizării expunerii. Elevul se va pregăti pentru această lecție prin conspectarea ideilor cuprinse în manual la tema propusă, pentru ca pe baza unor elemente, cu care abia s-a familiarizat, să înțeleagă mai profund informațiile aduse de profesor și abia apoi să poată descifra tezele noi din bibliografia critică.

În timpul expunerii, profesorul și elevii notează planul de idei, se angajează împreună să găsească răspunsuri, participă activ la receptarea unor fragmente din operele literare sau a unor imagini din arta plastică, precum și la înțelegerea unor secvențe muzicale, toate aduse de profesor pentru a demonstra tezele enunțate. Propunem, în cele ce urmează, prin alcătuirea unui plan de idei, unele sugestii pentru activizarea expunerii, pentru adîncirea unor cunoștințe care sînt mai greu accesibile.

---

[1] M.E.I., *Programa de literatură română pentru învățămîntul liceal*, București, Editura didactică și pedagogică, 1980, p. 10.

Scanned with OKEN Scanner

Planul expunerii

1) *Cadrul social-istoric* 2) *Reviste și grupări literare*	Curente promovate	Exemplu reprezentativ
a) „Viața românească"	realismul	Rebreanu, Sadoveanu etc.
b) „Sburătorul"	modernismul	E. Lovinescu I. Barbu
c) „Gîndirea"	tradiționalismul ortodoxist	L. Blaga I. Pillat V. Voiculescu
d) Publicații avangardiste : „Contimporanul" ; „75 H.P." ; „Punct" ; „Integral" ; „Unu" ; „Urmuz" ; „Alge"	constructivismul	I. Vinea I. Voronca
	suprarealismul	I. Voronca Urmuz

3) Apariția acestor publicații, conducătorii lor, programul, colaboratorii și importanța revistelor și a grupărilor literare.

Pentru activizarea expunerii se formulează întrebări-problemă și se comentează materialele aduse ca argumente.

Iată cîteva întrebări :

— În primul număr al noii serii a revistei „Viața românească", G. Ibrăileanu anunță abolirea poporanismului. De ce oare trebuia să facă această precizare ?

— Care sînt mobilurile disputei literare dusă de Lovinescu împotriva revistelor „Viața românească" și „Semănătorul" ?

— Care este atitudinea lui Lovinescu față de simbolism și cum o putem explica ?

— Prin ce se diferențiază tradiționalismul de semănătorism ?

— Putem oare afirma că „gîndirismul" este o formulă românească a curentului expresionist ?

— Suprarealismul, întemeiat de A. Breton în Franța, a fost importat la noi sau are și cauze sociale și estetice interne ?

Scanned with OKEN Scanner

În lecție se va insista asupra curentelor de avangardă, precizîndu-se că nu există o delimitare precisă între ele și că nu toate curentele de avangardă se referă la literatură doar, ci cuprind și celelalte arte. Se exemplifică aceste idei prin faptul că direcțiile noi în literatura interbelică sînt fixate diferit de marii noștri critici. În timp ce G. Călinescu precizează că : „Fundoianu, Voronca și Pillat sînt tradiționaliști, iar T. Tzara, Urmuz, I. Barbu și Vinea sînt dadaiști, suprarealiști, ermetici", pentru O. Crohmălniceanu „Fundoianu, Voronca, Vinea, Tzara sînt avangardiști ; I. Barbu reprezintă poezia pură", iar D. Micu îl consideră pe „I. Pillat simbolist, pe Urmuz dadaisto-suprarealist, iar Fundoianu și I. Voronca sînt moderniști". D. Micu conchide, pe bună dreptate : „Dacă-s așa de greu de diferențiat scriitorii de orientare teoretică opusă (tradiționaliști-moderniști), atunci e mai greu să diferențiem poeții avangardiști (dadiști, suprarealiști, constructiviști)" [1].

Schema curentelor de avangardă (scrisă pe tablă) propune sporirea atenției și gîndirii elevilor în timpul expunerii.

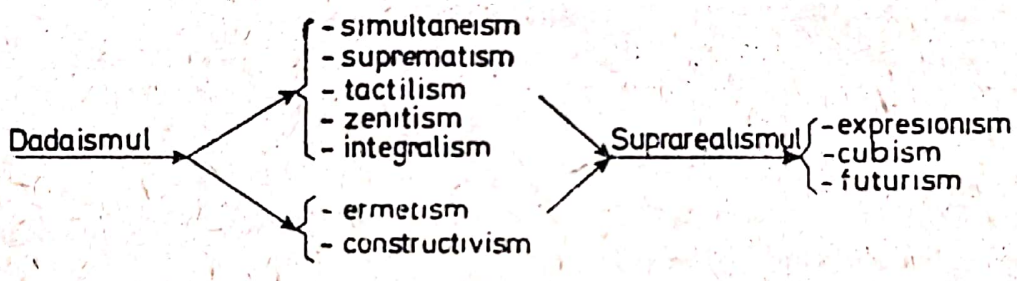


Fig. 5.

De fapt, suprarealismul este curentul cadru, căci el le implică pe celelalte și își are izvorul nu numai în ecoul, la noi, al curentului cu acest nume, manifestat în toate artele secolului al XX-lea căci literatura română a trăit nuanțe și experiențe suprarealiste. Ele pot fi ilustrate prin personajele supranaturale din basmele noastre populare, prin personaje din opera lui D. Cantemir (Struțo-Cămila), sau prin eroi ai lui I. Creangă (Păsări-Lăți-Lungilă, Gerilă etc.). Secolul al XX-lea a marcat o explozie estetică a acestor manifestări ale fantasticului popular, înregistrată ca un efect direct al tendințelor de avangardă cunoscute la nivelul artei universale.

Un prim argument la aceasta ni se pare a fi și faptul că mișcarea dadaistă, care stă la baza curentelor avangardiste, a fost inițiată de scriitorul român Tristan Tzara și de pictorul român Marcel Iancu.

---

[1] Micu D., *Avangardismul românesc*. În : „Analele Universității", Seria științe sociale și filologie, București, an XVII, 1968, p. 130.

Scanned with OKEN Scanner

George Călinescu afirma, de pildă, că: „Prin Urmuz (1883—1923) suprarealismul românesc este anterior celui francez și independent“ [1].

Alianțe expresioniste și suprarealiste întîlnim și la alți scriitori, de la I. Voronca, Saşa Pană, Gellu Naum, pînă la poezia de azi, la Adrian Păunescu și Ioan Alexandru.

Principiile estetice ale suprarealismului ar putea fi grupate într-o ordine anume și pot fi exemplificate cu citate din opere literare, cu imagini din arta plastică și cu intervenții muzicale reprezentative:

a) Idei estetice:

— Arta — expresie a unui automatism psihic pur cu absența oricărui control exercitat de rațiune, în afară de orice preocupare estetică sau morală (așa cum precizează manualul).

— Preferință pentru fantastic și grotesc, pentru viziuni tulburi.

— Cadrul prezentat e un adevărat spectacol, cu o scenografie adecvată și cu personaje tipice: dansatoare, flautiști, avînd ca formă de spectacol farsa, caricatura, dansul, iar ca recuzită este aleasă masca.

— Timp și spațiu incert, dilatat, confuz, fără delimitări precise.

— Situații onirice ca: somnul, visul, uitarea, plutirea (zbor, înot, dans), ninsoarea etc.

— Spații stranii și stări sufletești de coșmar și angoasă.

— Ambiguitatea și confuzia regnurilor, a sexelor, deci aberații anamorfotice (plantă-om, om-pasăre etc.).

— Valorificarea literaturii gnomice (maxime, proverbe, sentințe morale). Concentrare, deci, și abstractizare în expresie.

— „Predilecție pentru lansarea unor manifeste literare zgomotoase“ [1].

b) Exemple din literatură aduse spre edificarea acestor concepte:

— André Breton: „Suprarealismul, așa cum îl văd eu, declară îndeajuns de energic nonconformismul nostru absolut pentru a nu mai putea fi pusă problema de a-l traduce în procesul lumii reale, ca martor al apărării. Dimpotrivă, el nu va ști să justifice decît starea de completă distracție la care noi sperăm să ajungem. Distracția femeii la Kant, distracția «strugurilor» la Pasteur, distracția vehiculelor la Curie sînt în această privință profund simptomatice. Lumea aceasta nu corespunde decît foarte parțial măsurii gîndirii, iar incidentele în acest gen nu sînt decît episoadele, pînă acum cele mai marcante, ale unui război de independență la care mă simt mîndru că particip. Suprarealismul este raza invizibilă care ne va permite într-o zi să-i înfrîngem pe adversarii noștri. «Nu mai tremuri, carcasă!» Vara asta trandafirii sînt

[1] Călinescu G., *Istoria literaturii române (Compendiu)*, București, Editura pentru literatură, 1968, p. 358.

Scanned with OKEN Scanner

albaștri ; pădurea e de sticlă. Pămîntul drapat în verdele său mă impresionează tot atît de puțin cît o fantomă. A trăi sau a înceta să trăiești sînt soluții imaginare. Existența este în altă parte" [1].

— T. Tzara — *Inserează :*

„Se întorc pescarii cu stelele apelor,
Împart bucate săracilor, înșiră mătănii orbilor,
Împărații ies în parcuri la ora asta care seamănă cu vechimea gravurilor
Și servitorii fac baie ciinilor de vînătoare.
Lumina-și îmbracă mănuși.
Deschide-te fereastră, prin urmare,
Și ieși noapte din odaie ca din piersică sîmburele" [2].

— Urmuz — *Gayk :*

„Gayk este singurul civil care poartă pe umărul drept un susținător de armă. El are gîtlejul totdeauna supt și moralul foarte ridicat. Nu poate fi ostil multă vreme cuiva, dar din privirea piezișă, din direcțiunea ce ia uneori nasul său ascuțit, precum și din împrejurarea că este aproape în permanență ciupit de vărsat și cu unghiile netăiate, îți face impresia că este în tot momentul gata să sară pe tine pentru a te ciuguli. Ascuțit bine la ambele capete și încovoiat ca un arc, Gayk stă totdeauna puțin aplecat înainte, astfel că poate ușor domina împrejurimile. Ține să fie pregătit pentru orice eventualitate și de aceea doarme numai cu frac și mănuși albe, păstrînd ascunse sub perne o notă diplomatică, o cantitate respectabilă de pesmeți și... o mitralieră. În timpul zilei Gayk nu poate suferi altă îmbrăcăminte decît o perdeluță cu brizbrizuri, una în față și alta în spate, și care se pot foarte ușor da în lături de oricine cu permisiunea sa. Timpul și-l petrece înotînd continuu 23 de ore, însă numai în direcțiunea Nord-Sud, de teamă de a nu ieși din neutralitate. În ora liberă ce-i rămîne se inspiră de la muze cu bocanci" [3].

— A. Păunescu — *Bătrîna ticsită de ceasuri* (fragment)

„Cînd bătrîna vorbea huruiau ceasuri
În măselele ei, îi sticlea pe cerul gurii
Un ceas aproape negru, în toate ridurile
Îi încolțeau limbi moleșite de ceas.
O, ce bătrînă era stăpîna casei aceleia

---

[1] Mario de Michell. *Avangarda artistică a secolului XX*, în românește de I. Constantin. București, Editura Meridiane, 1968, p. 315.

[2] Grohmăniceanu, Ov S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, București, Editura pentru literatură, 1967, p. 58.

[3] Ion Pop, *Avangardismul poetic*, București, Editura pentru literatură, 1969, p. 141.

Scanned with OKEN Scanner

Plină de ceasuri, bătrînă cumplit,
Seara se apuca să-și întoarcă toate ceasurile
Și pînă să le termine pe toate, primele își consumau
încordarea arcurilor, și bătrîna începea din nou
Să le întoarcă, pe cînd circulau zimțat
Ceasuri, prin gura ei, prin ridurile ei, prin ochelarii ei,
Prin podul casei, prin cuiere, prin actele ei,
În mari întunecări tîrîndu-se" [1].

În ceea ce privește această direcție a poeziei lui A. Păunescu se poate vedea studiul publicat în revista „Convorbiri literare", cu prilejul primului colocviu național de poezie [2].

c) Exemple aduse din arta plastică : Salvador Dali — Presimțirea războiului civil ; Picasso — Copiii privesc un monstru ; V. Brauner — Spațiu ermetic și Chirico ; Sabin Bălașa — Tapiserie.

În concluzie, se menționează ideea că atît factori interni, cît și externi au contribuit la prezența acestor curente literare la noi în perioada dintre cele două războaie mondiale. Se reține, de asemenea, faptul că unii scriitori, cum ar fi : M. R. Paraschivescu, Geo Bogza, A. Baranga au aderat puțin la avangardism, depășind exagerările și atitudinea de „frondă" ce-i caracterizează. S-a observat că unii scriitori, și din literatura universală, chiar dacă au debutat și s-au afirmat în cadrul mișcării suprarealiste, au dobîndit mai apoi o orientare diferită. În acest sens sînt edificatoare nume ca : Paul Eluard, Louis Aragon, Jacques Prévert și Pablo Neruda. (Pentru problema acestor curente literare trimitem și la lucrarea lui I. Mihuț [3]).

Printr-o astfel de lecție-prelegere elevii primesc orientarea în curentele literare din această perioadă și, bazîndu-se pe noile cunoștințe, vor înțelege mai bine direcțiile variate de dezvoltare a literaturii în această perioadă. De asemenea se va trezi interesul pentru stabilirea unor relații între fenomenele de artă, între literatura română și universală.

---

[1] Păunescu A., *Poezii de pînă azi*, București, Editura Minerva, 1968, p. 78.

[2] Itu I., *Alianțe expresioniste și suprarealiste în poezia lui A. Păunescu*. În : „Convorbiri literare" (106), 10 X, 1978, p. 6.

[3] Mihuț I., *Simbolism, modernism, avangardism*, București, Editura didactică și pedagogică, 1976.

Scanned with OKEN Scanner

b. LECȚIE DE ÎNVĂȚARE PRIN ACTIVITATE ÎN GRUP. „DE CE-AȘ FI TRIST" DE T. ARGHEZI

Este o formă de organizare a procesului de receptare a textului literar pe baza studiului, a muncii independente. Fie că munca independentă de cercetare se desfășoară acasă sau în clasă, ea presupune împărțirea colectivului de elevi în grupe omogene și repartizarea temei de studiu (pe fiecare grupă) potrivit nivelului elevilor grupei. Lecția organizată pe baza studierii textului literar, prin activitate în grup, apropie cunoașterea didactică de logica cercetării științifice. Etapele procesului de instruire : „sensibilizarea, familiarizarea, descoperirea, formalizarea, aplicarea și integrarea cunoștințelor în sisteme noi" [1] sînt într-un raport de succesiune și continuitate, de cauzalitate și interferență. Demonstrarea logică a ipotezelor, trecerea de la necunoscut la cunoscut, pregătește ascensiunea spre abstractizarea și generalizarea cunoștințelor, spre conceptualizarea lor. Lecția are un pronunțat caracter formativ, căci fiecărui elev îi cere efort intelectual și, prin confruntările de opinii, îl supune la o riguroasă disciplină a muncii individuale și la afirmarea capacității de studiu și de evaluare a cunoștințelor.

Lecția în care studiem poezia *De ce-aș fi trist* de T. Arghezi poate fi organizată pe baza activității de cercetare în grup. Pentru a trezi curiozitatea elevilor și pentru a-i atrage spre studiu profund se creează întrebarea problemă : din poezie se desprinde, în primul rînd, sentimentul de teamă în fața morții ? Pentru a găsi răspunsul potrivit trebuie cercetată poezia și trebuie cunoscute și alte poezii de T. Arghezi, precum și poeziile : *Mai am un singur dor* de M. Eminescu ; *Gorunul* de L. Blaga și balada populară *Miorița*.

Împărțiți în trei grupe de studiu, elevii vor urmări aceste elemente din poezia lui T. Arghezi, raportîndu-se, fiecare grupă, și la celelalte poezii :

Grupa I : Elemente care motivează sentimentul dragostei de viață ;

Grupa a II-a : Argumente care traduc obsesia morții ;

Grupa a III-a : Atitudinea mioritică în fața morții.

Munca independentă cu textul literar se desfășoară acasă, pe baza fișelor de studiu, iar în clasă se vor evalua informațiile desprinse din cercetarea operei.

---

[1] Găvenea Al., *Cunoașterea prin descoperire în învățămînt*, București, Editura didactică și pedagogică, 1975, p. 224.

Scanned with OKEN Scanner

Etapele analizei :

1) Pregătirea pentru interpretarea poeziei *De ce-aș fi trist* de T. Arghezi. Se prezintă succint viziunea poetului asupra motivului morții în alte poezii, prin formularea următoarelor întrebări-problemă :

Întrebare: Care este locul motivului morții în creația argheziană ?

Răspuns: Motivul acesta traversează opera lui Arghezi de la primul volum *(Cuvinte potrivite)*, pînă la ultimele volume *(Poeme noi, Cadențe, Frunze)*, detaliind drama „psalmistului singuratic".

Întrebare: Se poate motiva părerea că poeziile ce compun această temă înregistrează o adevărată gradație afectivă în tratarea motivului ?

Răspuns: Din lectura poeziilor ce tratează tema dată, rezultă această gradație afectivă :

— Presimțirea apropierii sfîrșitului vieții în poeziile : *Poate că este ceasul, Ora rece, Ora tîrzie, Din nou, S-aștept* etc.
— De la teamă și frică la sentimentul de groază în fața morții, în poeziile *Duhovnicească* și *Deșertăciune*.
— Parodia morții în poezia *Marele cioclu*.
— Atitudine mioritică în fața morții, în poeziile : *De-a v-ați ascuns* și în *De ce-aș fi trist*.

Întrebare: Este poezia *De-a v-ați ascuns* o *Mioriță*, un *Mai am un singur dor ?*

Răspuns: Se evidențiază acea atmosferă de calm și liniște din această poezie, pe care o creează și balada populară *Miorița* și testamentul eminescian. Se observă apoi atitudinea de împăcare și înțelegere, căci moartea e privită și de Arghezi ca o lege firească, implacabilă a vieții, căreia toți i se supun : „slugi, stăpîni, păsări, flori". Eroul liric nu urlă de disperare, ci-i previne și-i pregătește cu delicatețe pe cei dragi pentru clipa despărțirii. Se mai precizează că alegoria nunții din balada populară este aici înlocuită cu alegoria jocului.

2) Lectura model a poeziei *De ce-aș fi trist* se realizează pentru crearea atmosferei afective și pentru a deschide interesul de a interpreta poezia.

3) Studierea poeziei :

Se valorifică cercetarea desfășurată de grupele de elevi prin dezbaterea problemelor supuse studiului :

a) Elemente ce compun elogiul vieții :

— Componentele peisajului iradiază multă lumină, bucurie și setea de viață, deși e „toamnă tîrzie".

— „Pridvoarele-mi sînt coșuri cu flori ca de mireasă".

Scanned with OKEN Scanner

— „Fereastra-mi este plină / De iederi împletite cu vine de glicine“.

— „Cînd soarele rămîne să-l găzduiesc în casă“.

— Declarația directă a poetului : „O prospețime nouă surîde și învie“.

— Referința la elementele esențiale ale vieții : „Ca de botez, de nuntă și ca de feciorie“.

— Amintirea etapei de muncă creatoare, satisfacția oferită de sentimentul datoriei împlinite, oferă un cadru luminos : „E un surîs și-n vraful de cărți, să mă alinte“.

— Viața răbufnește în confruntarea cu moartea : „Vieți noi tresar vioaie din foste oseminte“.

— Expresia metaforică a setei de viață : „Aud și gînguritul de dragoste cu jele / Oprit cu porumbeii pe coama casei mele“.

— Revenire, în final, la satisfacția oferită de îndeplinirea visurilor de artist, exprimată într-o metaforă de o rară sugestie : „. . . că nu știu mai bine să frămînt / Cu sunet de vioară urciorul de pămînt ?“

— Simbolurile peisajului național : „Nu mi-e clădită casa de șiță peste Trotuș, / În pajiștea cu crînguri ? . . .“

b) Argumente care traduc obsesia morții :

— Interogația : „de ce-aș fi trist“ devine un leit-motiv al poeziei și închide, prin plasarea ei la începutul și la sfîrșitul poeziei meditația poetului asupra motivului morții.

— „Toamna tîrzie“ semnifică sfîrșitul vieții.

— Drumul spre pacea de dincolo de viață e sugerat de imaginea luntrei : „. . . Că pacea duioasă și blajină / Mă duce ca o luntre prin liniști de lumină“.

— Peisajul de toamnă în agonie : „Văd frunza că scoboară din ramuri cîte una. / Le ruginise bruma, le argintase luna“.

— Strofa a treia este în întregime structurată pe motivul morții, căci imaginea nopții creează cadrul unei adevărate procesiuni de înmormîntare, avînd ca martori : „luceferii de noapte“, și singurătatea.

— Semnificația ultimelor cuvinte din poezie : „Și totuși . . .“

c) Atitudine mioritică în fața morții :

Duelul dintre viață și moarte a dus la restabilirea echilibrului, la o liniște ancestrală, cunoscută din *Miorița*, din versul eminescian și din poezia lui Blaga. Moartea nu înseamnă dispariție, ci e o continuare a vieții prin integrarea în natură. În poezia lui Arghezi durerea cauzată de sentimentul morții nu primește dimensiunile unei

drame de mare zguduire, nu e declarată și retorică, ci e atenuată prin contopirea firească cu peisajul mioritic, e o mistuire simplă, o procesiune liniștită, ca o adevărată litanie. De aceea, în deschiderea poeziei se impune sentimentul robust și tonic al plenitudinii vieții, iar alunecarea spre liniște are loc într-o frumoasă toamnă tîrzie, cu pridvoarele încărcate de flori.

Sinteza metaforică a vieții, exprimată în versul : „Ca de botez, de nuntă și ca de feciorie", trimite la alegoria morții din balada populară. Peisajul, care devine leagăn al poetului și după moarte, e un peisaj mioritic, realizat cu elemente toponimice (Trotuș) și lingvistice (șiță). Prin analogie cu poezia lui M. Eminescu, *Mai am un singur dor*, și a lui L. Blaga, *Gorunul*, se precizează viziunea argheziană asupra motivului morții. L. Blaga transmite ideea filozofică, după care moartea nu este accidentul final al vieții, ci se află clipă de clipă îngemănată cu ea. Dovadă este simbolul creat prin imaginea gorunului de la margine de codru, din trunchiul căruia se va ciopli sicriul. Versul eminescian oferă ideea filozofică a integrării, prin moarte, într-o natură cosmică, deoarece marea poate sugera oceanul sideral, simbol al spațiului și al timpului cosmic, iar drumul cu barca, atît de viu ilustrat în versul eminescian, surprinde plastic integrarea în ordinea cosmică. Meditația argheziană asupra motivului morții primește semnificația unui dialog cu propria conștiință de artist, iar liniștea mioritică semnifică poate bucuria realizărilor pe plan spiritual.

După evaluarea activității de cercetare a textului literar, potrivit cu cele trei teze, se discută pe marginea compoziției poeziei. Se observă că opera este o continuă mișcare între cele două planuri, viață-moarte, care comunică între ele. Dacă în prima strofă poetul creează o adevărată odă a vieții și a bucuriei, treptat, însă, dialogul dintre cei doi parteneri înscrie lovituri de sabie și, rînd pe rînd, cei doi dușmani devin învinși sau învingători. În strofa a treia durerea morții domină spațiul. La capătul acestui drum cei doi parteneri se vor împăca. Structura binară a poeziei invită la precizarea unor alternanțe, cu multiple posibilități de receptare : viață-moarte ; tinerețe-bătrînețe ; bucurie-tristețe ; lumină-întuneric ; zi-noapte ; comuniune-singurătate.

Tehnica simetriei compoziționale conferă operei valoare eternă. Poezia este o unitate deplină, grupată în trei planuri de viziune, concretizate fiecare în cîte patru imagini bine structurate, formate dintr-o unitate de trei imagini concrete și una cu caracter mai abstract, care are valoarea unei concluzii :

Scanned with OKEN Scanner

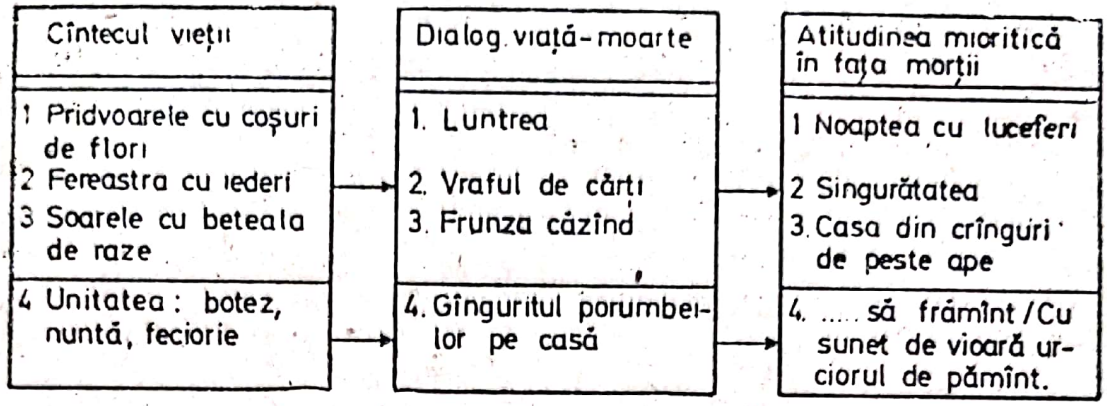


Fig. 6.

Comentînd reprezentarea grafică a acestei axe compoziționale, profesorul subliniază că primele trei imagini compun o direcție concretă a ideilor și sentimentelor, iar cel de-al patrulea element vine întotdeauna ca o concluzie și are un caracter mai abstract, mai meditativ. Este, deci, o unitate arhitectonică a celor patru elemente, dar prin cel de-al patrulea este și o deschidere spre următorul grup unitar. Spre exemplu, elementul al patrulea din grupa a doua, gînguritul porumbeilor pe casă, poate semnifica o continuare și un efect pe plan afectiv al semnificației celui de-al patrulea element din prima secțiune : unitatea botez-nuntă-feciorie. Se observă existența unei gradații compoziționale de la concret la abstract, la nivelul planurilor de viziune, căci prima strofă este continuată cu o pondere mai mare a elementului concret, iar în strofa a II-a peisajul îmbracă o haină mai abstractă : „Le ruginise bruma, le argintase luna". Revenirea la elemente de peisaj, în finalul poeziei, contribuie la crearea unei armonii depline.

Concluzii : Profesorul subliniază, la sfîrșitul lecției, coordonatele specifice ale viziunii argheziene asupra motivului morții :

— Poezia nu exprimă, în primul rînd, teama de moarte, ci este expresia zbaterii artistului pentru a crea din obiecte materiale valori spirituale eterne. Forma metaforică a procesului creației artistice („. . . Că nu știu mai bine să frămînt / Cu sunet de vioară urciorul de pămînt" ?) traversează întreaga creație argheziană și este o cheie cu care se deschide sistemul hermeneutic al liricii argheziene. (Un exemplu poate fi adus și din poezia *Testament* : „Durerea noastră surdă și amară / O grămădii pe-o singură vioară").

Tristețea exprimată în finalul poeziei este izvorîtă din conștiința artistului de geniu, care năzuiește spre desăvîrșire, spre crearea unor valori spirituale eterne. Este prezent, în poezie, sentimentul de înțelegere și de împăcare cu inevitabilul, cu moartea. Peisajul adus la sfîrșitul poeziei, prin simbolica lui (apele curgătoare semnifică

Scanned with OKEN Scanner

meditația asupra scurgerii timpului, iar pajiștea cu crînguri traduce veșnicia naturii) poate fi interpretat ca o aspirație a poetului spre nemurire, prin opera sa, care are un profund caracter național, substituit prin metafora încărcată fericit de elemente populare : „Nu mi-e clădită casa de șiță peste Trotuș, / În pajiștea cu crînguri".

Prin această raportare a dialogului viață-moarte la condiția creatorului de artă, viziunea argheziană asupra temei morții capătă dimensiuni originale, transcrise cu alfabetul concepției de viață specifică poporului nostru, acelui Meșter Manole, care a zidit în eternitate.

c. LECȚIE–DEZBATERE :
T. ARGHEZI – DEMIURG AL CUVÎNTULUI

Se poate organiza la nivelul treptei a doua de liceu, la sfîrșitul unui capitol, sau după studierea aceleiași teme la mai mulți scriitori. Această lecție este o variantă a lecției de recapitulare, e forma de organizare a acesteia. Prin lecția seminar, însă, nu ne propunem doar repetarea unor cunoștințe însușite prin celelalte lecții, ci scopul ei este operarea cu aceste cunoștințe în condiții noi și adîncirea informațiilor prin studierea unor aspecte ale fenomenului literar abordat, care nu au fost dezbătute în cadrul lecțiilor dedicate acelui capitol. Credem că lecția seminar trebuie să se desfășoare pe baza evaluării muncii de cercetare a textului literar, cuprinsă în comunicări și referate. Lecția de seminar despre arta lui T. Arghezi, spre exemplu, planificată la sfîrșitul capitolului, este pregătită din prima oră, cînd li se dă elevilor bibliografia ce trebuie cercetată și titlul lucrărilor, din care își vor alege tema pe care o vor urmări în cadrul tuturor orelor din acest capitol. Lucrările de cercetare pot fi formulate astfel :

— Artistul este un bijutier. (Mărturisiri ale scriitorului în legătură cu munca de creație artistică, cuprinse în studii și articole).
— Atitudinea față de cuvînt în poezia lui Arghezi.
— Componența vocabularului arghezian.
— Metafora — regină a versului arghezian.
— Epitetul și comparația în viziunea lui T. Arghezi.
— Inovații morfologice și sintactice în creația lui Arghezi.
— Trăsăturile stilului arghezian.
— Tehnica compoziției în poezia lui Arghezi.
— Tradiție și inovație în tehnica versului.

În lecția-dezbatere cu tema : T. Arghezi — demiurg al cuvîntului, desfășurată pe parcursul a două ore consecutive, se prezintă comunicările elevilor, care sînt subordonate unui plan al dezbaterii.

Scanned with OKEN Scanner

Lecţia-dezbatere se deschide cu propunerea de a demonstra, prin lucrările de cercetare realizate de elevi, părerea criticilor G. Ibrăileanu şi T. Vianu, că după M. Eminescu, Arghezi este cel mai mare creator de limbă literară. După opinia lui M. Ralea, Arghezi a produs o adevărată revoluţie în arta cuvîntului : „Importanţa covîrşitoare a volumului «Cuvinte potrivite» e de natură filologică. Altfel se scria înainte de domnia sa şi altfel se scrie astăzi“ [1]. Prin lucrări şi prin comentarea şi completarea lor, pe baza planului propus, se poate demonstra adevărul acestor afirmaţii. Planul dezbaterii are o anume ordine :

1. Atitudine creatoare faţă de cuvînt în concepţie argheziană.
2. Opera lui Arghezi — expresie a unei adevărate vocaţii lingvistice :
   a) Izvoarele şi trăsăturile **lexicului arghezian.**
   b) Elemente gramaticale în concepţia artistică a lui Arghezi.
3. Tehnica realizării limbajului poetic :
   a) Metafora în versul arghezian.
   b) Alte procedee stilistice în poezia lui Arghezi.
   c) Particularităţile stilului arghezian.
4. Tehnici compoziţionale în poezia lui Arghezi.
5. Observaţii asupra versului arghezian.
6. T. Arghezi — director de şcoală literară. [2]

În concluzia lecţiei se subliniază ideea că Arghezi a izbutit să poarte în versuri de foc o lumină menită să deschidă noi drumuri literelor româneşti. Sînt edificatoare, în acest sens, cuvintele lui T. Vianu : „Ca Hugo altădată, Arghezi dă dreptul de cetate tuturor cuvintelor, chiar celor mai compromise, zdrobeşte convenţia literară, obţine uneori sinteze poetice din materia cea mai prozaică a limbii şi reforma lui lexicală are caracterul unei inovaţii revoluţionare“ [3].

Deşi lecţia-dezbatere se realizează cu succes la clasa a XII-a, totuşi este bine să încercăm organizarea ei şi la clasele mai mici. Astfel, după studierea capitolelor : *I. Creangă* şi *I. L. Caragiale,* la clasa a X-a (Liceul pedagogic), se poate organiza o lecţie-dezbatere prin valorificarea lucrărilor de cercetare, înscrise la tema : *Stilul este expresia unei individualităţi, a unei personalităţi.*

---

[1] Apud, *Manual de literatură română, an III,* Bucureşti, E.D.P., 1975, p. 20.
[2] Bojin Al., *Valori artistice argheziene,* Bucureşti, E.D.P., 1971.
[3] Apud, *Manual de literatură română, an III,* Bucureşti, 1972, p. 192.

Scanned with OKEN Scanner

Exemlu:

1) *Lexicul și structura gramaticală în viziunea artistică a lui I. Creangă și a lui I. L. Caragiale:*

a) *Elemente de vocabular:*

Lucrări: — Neologismele în opera lui I. L. Caragiale.
— Regionalismele în opera lui I. Creangă.
— Trăsături specifice ale lexicului celor doi mari clasici.

b) *Structuri gramaticale:*

Lucrări — Funcția stilistică a pronumelui relativ, a prepoziției și a conjuncției în opera lui I. L. Caragiale.
— Verbul și interjecția în opera lui I. Creangă.
— Structura propoziției și a frazei în opera celor doi scriitori.

2) *Particularitățile stilului:*

a) *Sursele și trăsăturile comicului:*

Lucrări: — Izvoarele și funcția comicului în opera lui I. Creangă și I. L. Caragiale (asemănări și deosebiri).

b) *Oralitatea stilului:*

Lucrări: — Modalități de realizare a oralității stilului lui Creangă.
— Mijloace de realizare a oralității stilului lui Caragiale.

c) *Expresivitatea limbajului poetic:*

Lucrări — Rolul ticurilor verbale și al expresiilor familiare în opera lui I. L. Caragiale.
— Proverbe, zicători, expresii populare în opera lui I. Creangă.

3) *Concluzii:* Ce învățăm la școala lingvistică a marilor clasici?

Structurată pe principiul valorificării muncii directe cu opera literară, lecția de literatură română în liceu oferă elevului posibilitatea însușirii unor metode și tehnici de muncă intelectuală, asigurînd stilului individual capacitate de organizare științifică, iar exprimării corectitudine și demnitate. Rezultă, deci, că dialogul clasic-modern, tradiție și inovație în învățămînt, trebuie înțeles ca un raport dialectic, de angajare și dezvoltare permanentă, nu de negare și opoziție. Dacă în procesul de învățămînt tradițional predare însemna transmitere de cunoștințe și receptarea lor într-o activitate intelectuală caracterizată prin reproducere și memorare, învățămîntul de azi antrenează elevul într-o activitate permanentă de dobîndire a cunoștințelor, chemîndu-l să aibă o atitudine activă și creativă în procesul cunoașterii. Numai așa se dezvoltă complex personalitatea tînărului și va fi pregătită să se integreze optim în dinamica procesului social contemporan.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul III

MODALITĂȚI DE INTERPRETARE A TEXTULUI LITERAR

A. CONSIDERAȚII GENERALE

Comentariul textului literar este o primă treaptă a procesului de investigare a operei literare. În planul metodologiei logice, el realizează cerințele inducției, etapă strict necesară pentru pregătirea generalizărilor de amplă respirație, specifice analizelor complexe. Ca treaptă a analizei literare, comentariul de text nu reprezintă însă etapa ei primară, concretă, realizată numai la nivelul evaluării informației, ci este, de fapt, un detaliu al analizei, studiat în profunzime, este o interpretare pe verticală și nu pe orizontală. Comentariul de text nu propune interpretarea tuturor aspectelor analizei literare, dar cuprinde analize parțiale și adînci. Prin el sînt validate excelente modalități de realizare a funcției formative a orei de literatură română, căci oferă elevilor posibilitatea de a-și însuși, odată cu informațiile, și tehnicile de lucru cu textul literar.

În procesul didactic, explorarea operei are loc treptat, printr-o raportare permanentă a formei la conținut, a textului la context. A interpreta textul literar înseamnă a învăța alfabetul operei, căci „textul literar, ca fragment din operă, cu valoare nodală, cu semnificații-cheie, are importanță nu privindu-l izolat, ci prin integrarea lui în contextul operei. Semnificația lui e strict contextuală, nimic nu poate fi înțeles izolat, disociat, rupt de unitate, de totalitatea operei“ [1].

Nu e vorba aici numai de integrarea unui fragment în opera respectivă, ci și de raportarea operei la întreaga creație a scriitoru-

[1] Marino A., *Introducere în critica literară*, București, Editura tineretului, 1968, p. 64.

lui. Pentru interpretarea textului literar trebuie să ținem seama de faptul că orice operă literară se încadrează într-un anume context, raportat la trei dimensiuni :

a) *Stadiul preformat al operei* — contextul social, istoric și cultural.

b) *Stadiul existențial al operei* — context literar.

Acesta însumează toate caracteristicile fundamentale ale operei : „unitate, coeziune, totalitate, organicitate, convergență, rol sistematic, funcțional“ [1].

c) *Stadiul funcțional al operei* — raportul ei cu publicul receptor, căci „fără a transforma accesibilitatea în criteriu valoric, trebuie să avem în vedere faptul că ea rămîne condiția sociologică de bază a funcționării operei“ [2].

Raportarea la acest context este astăzi cu atît mai necesară, cu cît asistăm la o adevărată invazie a imaginii și a sunetului, care tind să ducă la o scădere a ponderii lecturii în ansamblul preocupărilor artistice ale omului modern.

Sînt cunoscute părerile criticilor în legătură cu metodele de cercetare a textului literar. G. Ibrăileanu discută și realizează modele de critică estetică, psihologică și sociologică ; pentru T. Vianu interpretarea operei literare înseamnă, în primul rînd, evidențierea elementelor de expresie artistică. L. Rusu propune ca analiza textului liric, spre exemplu, să pornească de la situarea operei în raport cu existența următoarelor trei tipuri lirice :

a) *Tipul liric simpatetic.* Este tipul cel mai subiectiv, contemplativ și armonios. La el se înregistrează tendința spre muzicalitate, gingășie, discreție, luminozitate. Exemplifică, în acest sens, cu poezia lui Eminescu și Lamartine.

b) *Tipul liric demoniac echilibrat.* Se caracterizează prin dinamism și armonie gravă, prin sensuri mai ascunse, mai adînci, prin fierbere internă profundă. În expresie se remarcă o tendință spre abordarea cuvintelor cu materialitate și asprime, care exprimă tensiune ridicată. Exemple de susținere : Arghezi, Barbu, Philippide, Mallarmé, Valery, chiar Goethe, în epoca maturității.

c) *Tipul liric demoniac expansiv.* Se impune prin dinamism lăuntric covîrșitor, zguduiri și trăiri tumultuoase. Tensiunea se varsă în colosal. Exemple : Baudelaire, Rilke, Blaga, Bacovia, Hölderlin și Ghoethe în

---

[1] Marino, A., *Introducere în critica literară*, București, Editura tineretului, 1968, p. 64.

[2] Pascadi, I., *Nivele estetice*, Editura Academiei R.S.R., 1972, p. 92.

epoca titanică. Dacă la primul tip descoperim o armonie ușoară, delicatețe, suplețe, o stare de veselie și încredere, la cel de-al doilea înregistrăm o stare medie, fie de vitalitate robustă, fie de neliniște și conflicte mai aspre. În ultimul caz (demoniac expansiv) sînt exprimate stări deprimante, misterioase și grave, pline de întunecime [1].

Pentru a înțelege valoarea artistică a unei opere este necesar să studiem organizarea „secretă a faptelor de expresie prin care concepțiile unui scriitor devin idei poetice, asimilate în țesătura operei, transmisibile cititorului printr-o elaborare intenționată a limbajului. Analiza de text aparține întru totul stilisticii" [2]. Aceasta pentru că, așa cum spune T. Vianu, „stilistica este știință de intersecție, ce se situează la confluența esteticii, lingvisticii, criticii și istoriei literare" [3]. Fără a neglija un nivel sau altul în interpretarea textului literar poate fi preponderent un unghi de vedere (stilistic, estetic, sociologic), unde investigația se realizează în adîncime. *Istoria literaturii române* a lui G. Călinescu operează cu un unghi de vedere psihologic ; *Arta prozatorilor români* de T. Vianu propune o perspectivă stilistică, iar *Spiritul critic în cultura românească* a lui G. Ibrăileanu indică dimensiunea sociologică. Dacă privim aceste exemple din unghiul de vedere al raportului text-context observăm că Vianu se oprește în exclusivitate asupra textului, în opera lui Călinescu se simte relația textului cu contextul, pentru ca în accepțiunea lui Ibrăileanu contextul să fie precumpănitor.

În lumina acestor opinii considerăm necesar ca interpretarea textului literar să se bazeze pe elementele de artă ce definesc în primul rînd creația respectivă, prin „cheia" specifică fiecărei opere. Odată pătrunși în universul operei, prin această cheie, putem cunoaște toate încăperile. Receptarea poeziei *Scrisoarea III* de M. Eminescu se realizează cu ajutorul semnificației antitezei — ca procedeu compozițional de bază în creația eminesciană. Nu e vorba numai de contrastul între cele două chipuri de conducători, sau de opoziția dintre cele două părți ale poemului, ci și de antiteza între elementele de vocabular din prima parte și din cea de-a doua parte a poeziei, precum și de tonalitatea poeziei în cele două părți, de o anume diferență de stiluri. Fără să se renunțe la datele rezultate din analiza ce-

---

[1] Rusu L., *Estetica poeziei lirice*, București, Editura pentru literatură, 1969.
[2] Alexandrescu S. și Rotaru I., *Analize literare și stilistice*, București, Editura didactică și pedagogică, 1967, p. 7.
[3] T. Vianu, *Probleme de stil și artă literară*, București, E.S.P.L.A., 1955.

Scanned with OKEN Scanner

lorlalte straturi, interpretarea textului literar concentrează analiza asupra unuia sau altuia, a stratului prioritar, relevant. Studiul textului literar urmăreşte toate nivelele, dar pune accent pe nivelul specific operei date. Aceste nivele pot fi :

„a) *Stratul sonor* (urmărim frecvenţa şi distribuirea sunetelor şi organizarea metrică a versurilor).

b) *Stratul gramatical* (urmărim cuvîntul din punct de vedere morfologic şi sintactic).

c) *Stratul expresiei* (urmărim cuvîntul din punct de vedere lexical şi semantic, stabilim sensurile proprii şi figurate ; componenţa vocabularului).

d) *Sistemul de imagini al textului* (utilizarea procedeelor narative sau descriptive, tipologia personajelor).

e) Concepţiile scriitorului, raportul dintre operă şi realitatea pe care o evocă, elementele de critică socială“ [1].

B. PERSPECTIVA STRUCTURALĂ

1. MISTREŢUL CU COLŢI DE ARGINT, DE ŞTEFAN AUGUSTIN DOINAŞ

Termenul de structură include atît conţinutul operei (temă, idei, sentimente), cît şi forma (compoziţie, subiect, personaje, elemente lexical-gramaticale, procedee stilistice, versificaţie etc.).

Noţiunea de structură, care circula şi în antichitate, a fost preluată în secolul al XX-lea de structuralişti, fiind înţeleasă ca un ansamblu de semne organizate într-un sistem, în care părţile se subordonează întregului. Personalităţi de referinţă ca Roland Barthes şi Claude Lévi-Strauss au procedat cu principii ale investigaţiei din perspectiva structurală. Însă drumurile noi pentru disciplina criticii au fost deschise cu adevărat de estetica lui N. Hartmann, care a oferit instrumente de lucru şi concepte. Între acestea, cel mai important este mecanismul straturilor. Generalizarea lui a coincis cu „decapitarea“ criticii impresioniste. Contribuţia lui Hartmann e pusă în legătură cu sistematizarea gîndirii analitice pe baza metodicii straturilor. Deşi teoria straturilor nu-i aparţine în întregime, „N. Hartmann a demonstrat că hermeneutica are nevoie de acest instrument. Estetica lui nu atinge pro-

[1] Alexandrescu S. şi Rotaru I. *Analize literare şi stilistice*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1967, p. 12.

Scanned with OKEN Scanner

blema straturilor în toată amploarea ei, traduce doar cu o vocație practicistă".

Operînd o sinteză asupra teoriei straturilor, criticul I. Itu[1] ne propune următoarele nivele, la care ne putem raporta în interpretarea unor opere literare :

a) *Stratul semiotic*. Cuprinde zestrea materială a formei : cuvîntul, sunetul, piatra, culorile, materia ei. Este starea concretă, incipientă a operei.

b) *Stratul logic*. Preia materia operei și o supune unei discipline organizatorice, o așază în relații de ordine, de la cauză la efect. Consistența logică provine din posibilitatea operei de a transcrie o anume istorie de viață, un caz. Este, după *Estetica* lui Hartmann, nivelul categoriilor exterioare din opera muzicală, unde luăm act de frazele muzicale încheiate, de temele mai largi și de variațiunea lor, de mișcările muzicale, luăm act de stratul real, sensibil din sculptură, de sensul practic, spațial din arhitectură, de peisaj ca atare și de om în pictură, de tridimensionalitate, de forma fizică a lucrurilor, de lumină, într-un cuvînt, de tot ceea ce este perceptibil prin văz și auz. Este nivelul sensului direct, e „contextul înțelesului literar" (după stratificările lui Dante), al literei gîndite ca prim strat în ierarhia semnificațiilor.

c) *Stratul analogic*. Indică interpretarea figurată și aria mecanismelor alegorice. Operează pe baza principiului asemănării, stabilind relații de simetrie între obiecte. La nivelul acestui strat formele logice mai controlează edificiile, fără să îngăduie altceva decît ușoare jocuri de construcție și dilatare, în raport cu modelul de bază. În acest spațiu au loc preschimbările obiectelor în semne, lectura se dedublează, urmărind simultan lumina aliniată de-a lungul rîndurilor și lumina ce izvorăște dintre rînduri. Într-un plan real textul povestește întîmplări concrete, iar în plan secund ni se spune o altă poveste, cu semnificațiile ei complexe. De aceea este necesar să traducem alegoria acestor coduri tainice. Acest strat se definește prin două noțiuni : alegoria și analogia. Acum sîntem pe un drum mai abstract, căci în locul obiectelor reale s-au pus semne. E un teren figurat și deci o comunicare prin substituit. E vorba însă de primul grad de figurare. T. Vianu, raportînd discursivitatea alegorică la adîncimile simbolice, trasează alegoriei numai sarcina unei legături exterioare între semn (obiect) și semnificațiile lui.

d) *Stratul anagogic*. Definește o arie de complexitate mai înaltă, în care se preschimbă semnele puse în locul lucrurilor. Se pun, deci,

---

[1] Itu Ion, *Structura operei*, (volum, în pregătire la Editura Meridiane).

Scanned with OKEN Scanner

semne în locul semnelor puse în locul lucrurilor. Comparaţia este contrasă, sînt aduse în joc facultăţile de cunoaştere sensibilă. Sîntem într-un domeniu spiritual pur, unde se petrec fuziunile tainice între dimensiunile sensibile şi cele intelectuale, exprimate în limbajul secret al metaforei. Este cea de-a doua treaptă a procesului de figurare, momentul lui de desăvîrşire, e un proces de transfigurare. Opera a transfigurat realitatea, a trecut-o pe terenul ei specific. Am intrat în lumea metaforei, forma cea mai autentică a imaginii intuitive. Ea cuprinde comparaţia şi analogia, dar refuză sarcina lor explicativă şi demonstrativă, în linia argumentării logice, furnizînd revelaţia, trăirea. Conţinutul revelaţiei este imaginea artistică, exprimată în metaforă şi simbol, dimensiuni sintetice ale limbajului poetic.

e) *Stratul tropologic*. Desemnează orizontul cel mai profund al operei, cînd ea îşi asumă grandoarea, măreţia şi sublimul. Această categorie se identifică sub forma extraordinarului, a pateticului şi a magnificului, închipuie drumul spre desăvîrşire şi conferă pasiunea de a-l urma. După N. Hartmann, este stratul „ideii generale".

Comentarea textului literar din perspectiva teoriei straturilor se poate realiza la opere ca: *Luceafărul* de M. Eminescu; *Noapte de decemvrie* de Al. Macedonski; *Plumb* de G. Bacovia, *Gorunul* de L. Blaga etc. Predilecţia pentru o construcţie elaborată pentru baladă a poetului Şt. A. Doinaş ne determină să propunem interpretarea poeziei *Mistreţul cu colţi de argint* din perspectiva nivelelor ce compun acest edificiu.

Nivele de receptare a operei

Stratul	Definirea lui	Ce cuprinde
1) Semiotic	Aspectul concret, incipient al operei	— Opera — o baladă — Fuziunea liricului cu epicul şi dramaticul — Poezia nu se organizează în strofe — Componentele lexicului
2) Logic	Disciplina organizatorică a operei	— Compoziţia — Momentele subiectului — Versificaţia

Scanned with OKEN Scanner

3) Analogic sau alegoric	Proces de figurare a realităţii ; în locul obiectelor se pun semne	— Împletirea realului cu fantasticul — E vorba de o altă „poveste“
4) Anagogic	Transfigurarea realităţii prin metaforă şi simbol	— Semnificaţia vînătorii — Simbolul prinţului din Levant
5) Tropologic	Nivelul cel mai abstract şi cel mai profund, unde frumosul devine sublim	— Implicaţiile mitice ale morţii prinţului din Levant

1) *Stratul semiotic*. Opera este o specie a epicii culte în versuri, este o baladă de mică întindere, la care participă un număr mic de personaje, angajate într-o intrigă simplă. În ţesătura ei fuzionează liricul cu epicul şi cu dramaticul. Lirismul recurge la forma indirectă a unei travestiri. Poezia nu este organizată în strofe.

Analiza componentelor lexicului se poate realiza aici.

2) *Stratul logic*. Arhitectonica operei :

a) *Momentele subiectului :*

— Expoziţiunea : „Un prinţ din Levant îndrăgind vînătoarea / Prin inimă neagră de codru trecea“. /

— Intriga : Prinţul îşi cheamă slujitorii la vînătoarea mistreţului cu colţi de argint.

— Desfăşurarea acţiunii : — îndemnul de a-l vîna cu săgeata de lemn ;
— vînarea cu săgeata de fier ;
— nevoia de a-l vîna cu săgeata de foc.

— Punctul culminant : În timp ce prinţul sta „la izvor aplecat / veni un mistreţ uriaş, şi cu colţii / îl trase sălbatic prin colbul roşcat“. /

— Deznodămîntul : Moartea prinţului din Levant.

b) *Compoziţia poeziei*. Opera este alcătuită pe baza dialogului prin care se evidenţiază contrastul între viziunea slujitorilor şi idealul spre care aleargă prinţul din Levant. Cele două traiectorii umane, organizate în şase secvenţe, creează un echilibru şi o armonie desăvîrşită.

Legenda : *P.* = prinţul din Levant ; *S* = servitorii ; *Va* = (R) = valoarea absolută (Rapsodul) ; *Vr* = (O.C.) = valoarea relativă (omul comun) ; *C. id* = chemarea idealului ; *M. 1, 2, 3* = modalităţi de rea-

Scanned with OKEN Scanner

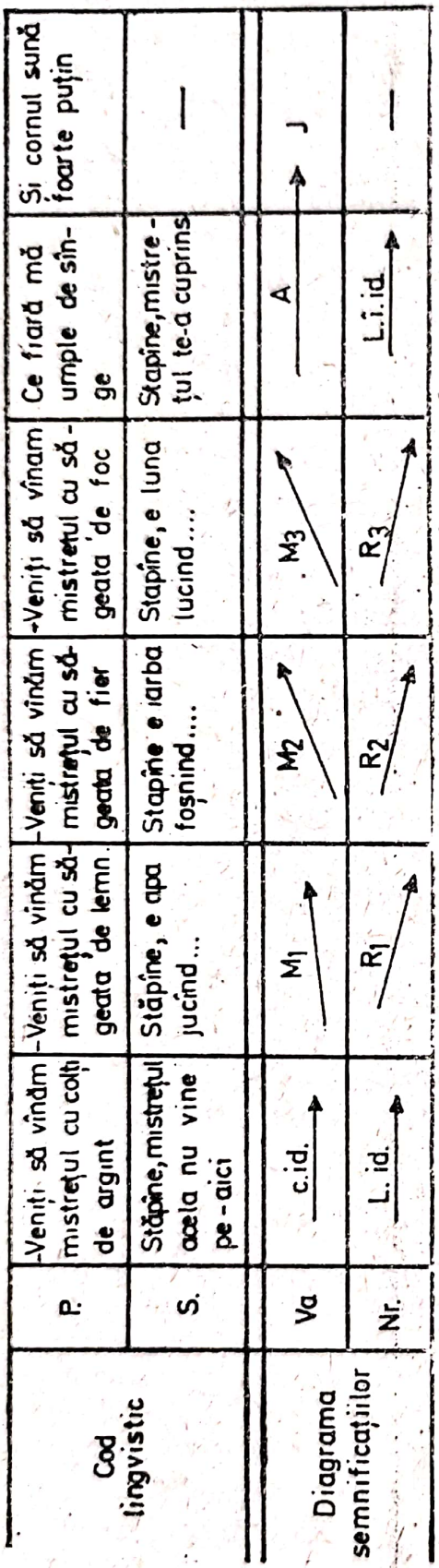


Fig. 7.

lizare ; *L. id*=lipsa idealului ; *A*=mirajul absolutului ; *J*=jertfa artistului, devorat de propriul ideal ; *R. 1, 2, 3*= răspunsul ; *L. î. id*=limita înțelegerii idealului.

c) *Versificația poeziei :*

1. „Un prinț din Le-vant în-drăgind vî-nă toa-rea

2. Prin i-ni-mă nea-gră de co-dru tre-cea".

În primul vers măsura este de 12 silabe, distribuite în 5 picioare metrice bisilabice, numite spondeu (2 silabe lungi), ultimul picior metric bisilabic fiind un troheu. Structura versului este, deci, organizată în hexametru, ceea ce amintește de forma póeziei antice cunoscută din opera lui Homer, Hesiod, Horațiu, Lucrețiu etc.

În versul al doilea măsura este de 11 silabe, organizate în doi dactili, un troheu și un iamb, prima silabă fiind independentă. Rima se distinge prin varietate, conferind versului armonie și muzicalitate : forma încrucișată (1 cu 3 și 2 cu 4), alternanța rimei masculine (versul al doilea=*trecea)* cu rima feminină (versul întîi=*vînătoarea*) dezvăluie capacitatea autorului de a compune simfonic. Dinamica rimei masculine este antrenată de verbe *(trecea-zicea)*, de cuvinte cu vocale închise sau formate din multe consoane (*semn-lemn ; culori-sclipitori*), în timp ce în rima feminină predomină substantivele, adjectivele *(vînătoarea-cărarea ; nepătrunse-ascunse)* sau cuvinte cu vocale deschise *(parte-departe)*.

Scanned with OKEN Scanner

3) *Stratul analogic sau alegoric*. Opera este expresia unui proces de figurare a realității. Aici realul se împletește cu fantasticul, iar opera trebuie citită ca o alegorie. De la începutul poeziei autorul ne avertizează că nu e vorba de un vînător oarecare, ci de un prinț din Levant, iar acesta vînează un mistreț cu colți de argint, „din poveste". În poezie se dezvăluie un decor de basm, ca în viziunea romanticilor, încărcat de mister (Apa jucînd sub copaci ; iarba foșnind prin copaci ; luna lucind prin copaci ; cerul senin ; sunetul melancolic al cornului de vînătoare ; amurgul ; pasărea neagră stă-n lună și plînge). Cele trei săgeți de vînătoare (de lemn, de fier, de foc) traduc evoluția uneltelor de vînătoare, prin care se condensează istoria umanității. Această evoluție a uneltelor poate sugera și transformarea materiei, de la starea ei primară, marcată prin civilizația lemnului, la o combinație superioară, transcrisă cu alfabetul fierului și apoi la o stare combinatorie în cîmpurile cele mai înalte, transpuse prin semnificațiile focului.

4) *Stratul anagogic :* Poezia propune transfigurarea realității prin metafore și simbol.

a) *Simbolul vînătorii :* Vînarea animalului în decorul pădurii este un mit central în mitologia românească (M. E l i a d e se ocupă de problema acestui mit la români și la alte popoare). E adevărat că acest mit se găsește și la alte neamuri. Dar, în timp ce la alții semnifică uciderea și jertfirea animalului, în mitologia românească înțelesurile sînt mult mai complexe. Dacă e mai puțin important că Dragoș Vodă aleargă după zimbru, Ștefan cel Mare merge la vînătoarea bourului din Carpați și că prințul din Levant vrea să vîneze un mistreț cu colți de argint, devine de o importanță covîrșitoare însuși ceremonialul vînătorii, valoarea simbolică a acestui act. Vînătoarea înseamnă legiferarea forței unui neam, este semn al maturității, al consacrării. Animalul vînat este văzut de Șt. A. Doinaș, ca dealtfel în toată mitologia românească, nu în primul rînd ca obiect al vînătorii, ci ca subiect care îl călăuzește pe vînător („fac semn"), pentru a descoperi o altă țară (vînătoarea lui Dragoș), o altă lume (Ștefan cel Mare, călăuzit de bour vrea să ajungă la acel sihastru cu care vrea să se sfătuiască). Motivul vînătorii este realizat la dimensiunea concretului de N. L a b i ș în poezia *Moartea căprioarei*. În viziunea lui Șt. A. Doinaș acest motiv capătă o încărcătură mitică. De fapt nu avem certitudinea existenței concrete a mistrețului, căci nicicînd ceilalți vînători nu-l văd. Acest simbol nu se poate dezvălui la nivelul realității imediate, concrete, ci la nivelul unei realități mai adînci la care nu au acces slujitorii prințului. Numai el îl zărește deoarece numai el are capacitatea să depășească planul de receptare a unei realități imediate și să „vadă" în lumile adînci. Este

Scanned with OKEN Scanner

notoriu că în gîndirea mitică românească vînătorul priceput este un ales (un voievod, un prinţ) înzestrat cu o forţă ce depăşeşte nivelul comun, asumîndu-şi misiunea de a întemeia, de a fonda, de a zidi.

b) *Ce simbol condensează prinţul din Levant ?* O dimensiune este traductibilă în simbolul artistului de geniu, căci atît el, cît şi vînatul lui se deosebesc net de firea şi de vînatul celorlalţi (mistreţul cu colţi de argint, nu „vînatul cu coarne, sau vulpile roşii, sau iepurii mici"). Idealul prinţului se detaşează de idealul comun. Pasiunea şi dăruirea de care e capabil eroul în parcurgerea etapelor de vînătoare, recompune hăţişurile creaţiei artistice, drumul spre desăvîrşire în artă. Moartea prinţului, doborît de mistreţul cu colţi de argint, ar putea semnifica ideea că adevărata artă, care să aibă valoare eternă, se realizează prin sacrificii, prin dăruire totală. Asemenea emirului din *Noaptea de decemvrie* de A l. M a c e d o n s k i, prinţul trăieşte mirajul idealului absolut, care însă nu poate fi atins. Moartea subliniază ideea că artistul este devorat de propriul său ideal.

Analiza celor trei secvenţe ale vînătorii, ca etape ale procesului creaţiei artistice, se supune următoarelor întrebări-problemă :

— semnificaţia paralelismului dintre aceste imagini ;
— sensul conotativ al substantivelor din text ;
— funcţia estetică a verbului din aceste secvenţe.

Secvenţa I :

a) „— Veniţi să-l lovim cu săgeata de lemn !..."
b) „— Stăpîne, e apa jucînd sub copaci"
. . . . . .
„Şi apa sclipea ca un colţ de mistreţ."

Secvenţa a II-a :

a) „— Veniţi să-l lovim cu săgeata de fier !..."
b) „— Stăpîne, e iarba foşnind sub copaci..."
. . . . . .
„Şi iarba sclipea ca un colţ de mistreţ".

Secvenţa a III-a :

a) „— Veniţi să-l lovim cu săgeata de foc !"
b) „— Stăpîne, e luna lucind prin copaci".
. . . . . .
„Şi luna sclipea ca un colţ de mistreţ".

Cele trei secvenţe, organizate în gradaţie ascendentă şi pe baza tehnicii contrastului ar putea traduce ideea chemării ce o simte artistul de geniu spre realizarea idealului absolut în artă.

Scanned with OKEN Scanner

Etapele creației artistice, de la dimensiunea concretului, pînă la abstractizare și generalizare pot fi sugerate de cele trei tipuri de săgeți (de lemn, de fier și de foc). Procesul creației artistice, organizat în etape specifice, este sugerat și de alte elemente.

a) „Apa jucînd" semnifică momentul de germinație, faza incipientă a creației literare. (Ideea aceasta o exprimă foarte sugestiv L. Blaga, în *Poeții*: „Ei tac ca roua. Ca sămînța. Ca un dor. / Ca apele ei tac, ce umblă subt ogor"./)

b) „E iarba foșnind" desenează momentul în care s-a încheiat etapa căutărilor, se ivește mișcarea muncii creatoare. Este etapa de realizare și de maturizare artistică.

c) „E luna lucind", reprezintă nivelul cel mai înalt al procesului de creație, este etapa desăvîrșirii artistice. În același context se înscriu și verbele în gerunziu, care însoțesc substantivele *(jucînd, foșnind, lucind)*, avînd împreună sarcina de a transmite linia ascendentă a procesului creației artistice. Frecvența mare a verbelor în aceste fragmente creează dinamism și mișcare, dezvăluie un proces creator, ce presupune muncă și dăruire. Poetul se folosește de verb cu un anume scop și dovedește o extraordinară capacitate de a vehicula cu el la diverse moduri și timpuri. Astfel, imperativul „Veniți" ! folosit mereu în replica prințului, exprimă chemarea și îndemnul la munca de creație care a pus stăpînire totală pe viața artistului. Cu o intuiție rară poetul abordează conjunctivul *„să-l lovim"*, pentru că prin acest mod se exprimă o lucrare posibilă, realizabilă.

Verbul la prezent, *„e"*, adus în replicile servitorilor, ar putea da expresie dimensiunii reale, palpabile și imediate la care se raportează gîndirea acestora. Indicativul imperfect *„sclipea"* nu fixează momentul acțiunii într-un timp și spațiu precis, ci-l raportează la eternitate. Acest verb repetat și asociat în situații șocante *(apa sclipea, iarba sclipea, luna sclipea)*, ar putea identifica mirajul absolutului în artă, spre care aleargă artistul de geniu.

5) *Stratul tropologic*. Analizînd sensurile metaforei și ale simbolurilor din această baladă, putem descoperi, la nivelul cel mai adînc al textului, semnificația morții prințului din Levant. Manualul propune ideea că moartea nu e altceva decît un termen metaforic pentru nemurire, prințul fiind devorat de propriul său ideal. Credem că acest moment are o semnificație mitică. Aidoma eroilor din baladele popular, *Miorița* și *Meșterul Manole*, prințul moare deschizînd porțile transcendentului. Nu aduce nici un reproș animalului care l-a ucis, nu-l însoțește nici un regret, doar sunetul de corn ridică spre cerul senin o duioasă și scurtă cîntare. Moartea este privită, deci, la fel ca în balada *Miorița*, ca un dat firesc, ca un ecou al conștiinței că i s-a împlinit sorocul și nu e văzută ca o dramă cu zguduiri adînci.

Scanned with OKEN Scanner

De aceea amurgul vieții are loc într-un decor senin („. . . cerul senin / . . . Atunci asfinți după creștete luna"), îngînat de melodia duioasă a cornului de vînătoare. E aceeași atitudine mioritică de înțelegere și împăcare cu acest moment, de integrare, după moarte, într-o natură cosmică. Asemenea unui nou Meșter Manole, prințul din Levant moare după ce a zidit în eternitate. Balada *Mistrețul cu colți de argint*, expresie înaltă a unui talent literar deosebit, reprezintă o dimensiune originală în harta prolifică a liricii noastre noi, căci ea condensează rigoarea și seninătatea clasică în glasul melancolic al unui romantic meditativ.

2. CAMIL PETRESCU – ULTIMA NOAPTE DE DRAGOSTE, ÎNTIIA NOAPTE DE RĂZBOI

Comentariul capitolului „Ne-a acoperit pămîntul lui Dumnezeu".

Romanul aplică postulatul artistic al autorului despre originalitatea artei, fiind un document psihologic și etic impresionant prin sinceritatea și autenticitatea transcrierii exacte a sentimentelor și a gîndurilor. Referiri teoretice privind compoziția romanului și metoda de creație a făcut Camil Petrescu în studiul *Noua structură și opera lui Marcel Proust*. Ba chiar a mărturisit că partea a doua a romanului este jurnalul său de campanie împrumutat eroului. Sîntem astfel avizați de pe acum de atracția ce o simte prozatorul pentru construcția binară, iar romanul este gîndit astfel încă de la titlu, prima carte fiind romanul iubirii lui Ștefan Gheorghidiu, iar a doua este jurnalul său de război. Viața intelectualului, cu sufletul și mintea clocotitoare de idei și pasiuni, se consumă astfel între real și ficțiune, iar războiul proiectează destinul individului în drama întregii colectivități.

Capitolul *„Ne-a acoperit pămîntul lui Dumnezeu"* marchează momentul culminant al evoluției narațiunii în partea a doua fiind în același timp, un moment de răscruce în destinul eroului principal. Acum Ștefan Gheorghidiu și camarazii lui sînt puși în situații limită, de confruntare directă și imediată cu moartea.

La dimensiunile acestui spațiu epic prozatorul clădește mereu pe formula a două nivele aflate în relații dialectice, de condiționare și, în același timp, de opoziție. Drama intelectualului se exprimă acum în acorduri patetice, fiind proiectată la dimensiuni hiperbolice. Clipă de clipă eroul analizează și se autoanalizează, observă și notează ceea ce se întîmplă în jurul său, apoi își destăinuie gîndurile și reacțiile trezite de confruntarea directă cu sabia morții. Este astfel, în nara-

Scanned with OKEN Scanner

țiune, un continuu „du-te vino“ de la exterior și obiectiv, spre interior și subiectiv. Ca într-o peliculă cinematografică autorul schimbă alternativ aparatul de filmat de la fundal și îndepărtat, la prim-plan și apropiat, compunînd un dialog autentic între drama individului și destinul colectivității. „Exploziile se succed organizat. Unele le aud la cîțiva pași, altele în mine. Cum s-a terminat o ruptură, corpul tot, o clipă sleit, își înjumătățește răsuflarea și se încordează iar, sec, în așteptarea celeilalte explozii, ca un bolnav de tetanos... Exploziile, ca prăbușiri de locomotive înroșite una într-alta, îmi înfig, cu lovituri de baros, cuie în timpane și cuțite în măduva spinării... Cad sleit și nemîngîiat. Interminabilul bombardament a sfărîmat toate resorturile din mine“. [1]

Eroul răzbate prin flăcările ucigătoare și cu luciditate se privește pe sine și pe camarazii săi, în confruntarea dramatică cu destinul. Natură reflexivă și pătrunzătoare, el are capacitatea de a se dedubla, privindu-se ca obiect și ca subiect al hazardului. Filozof de profesie, Ștefan Gheorghidiu meditează asupra vieții și morții într-o tonalitate gravă și dureros de sinceră. Forța omului este pusă sub semnul întrebării în aceste clipe de răscruce, cînd îi trebuie puterea lui Hercule pentru a supraviețui și a învinge : „... după primele focuri schimbate, lupta nu va fi oprită, ci abia va începe, pînă la exterminare... Și cei care vor scăpa după zece ore de luptă vor muri poate la noapte, poate mîine, poimîine, săptămîna viitoare, cine știe cînd“. [2]

Scenele de luptă dau impresia unor imagini de apocalips, ca efect al schimbării ordinii în univers ; totul este dilatat, depășind limita realului. Cota sublimului este atinsă în aceste pagini prin capacitatea romancierului de a privi realitatea prin dimensiunile fabulosului și ale imaginarului : „Cădem cu sufletele rupte, în genunchi, ne aruncăm jos, care cum putem, apoi alergăm, coborîm speriați, împrăștiați, fără să știm cîți mai sîntem, mai ales acoperiți de pămînt și fum, cum arătăm acum.

E o schimbare de sus în jos, ca și cînd ar fi căzut tîmpla cerului și jumătate din priveliște s-ar fi răsucit ca într-un ochi bolnav, ca într-o oglindă, dintr-o dată întoarsă“ [3].

Eroul își analizează sentimentele și atitudinea în fața morții : pe de o parte, panica, frica, teama și groaza, iar pe de altă parte,

---

[1] Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1960, p. 302, 303 și 310.
[2] Ibidem, p. 299.
[3] Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1960, p. 300.

Scanned with OKEN Scanner

bucuria de a fi supraviețuit atacului, romanul fiind „un neîntrerupt marș tot mai adînc în conștiință“ [1].

Războiul este descris din perspectiva viziunii realiste și în numele autenticității și al adevărului. Imaginea pe care o creează Camil Petrescu asupra flagelului mondial este opusă tablourilor care prezintă războiul doar prin prisma actelor de bravură și a faptelor de vitejie. El zugrăvește direct o experiență trăită, iar sprijinul opiniei sale aduce fragmente din marea proză universală de evocare a războiului, pe care le publică la subsol ca pe o mărturie autentică „Cred că rîndurile acestea, în funcție de care s-ar putea fixa toată diagrama războiului românesc, ar trebui știute pe dinafară de toți care vor mai avea răspunderea conducerii armatei române.“ [2].

Într-adevăr, în tot ce s-a scris în proza noastră despre război, nu sînt pagini mai vibrante prin sinceritatea relatării adevărului crud. Scriitorul mărturisește mereu că soldații mărșăluiesc, în neștire, că nu se dau ordine precise și bine gîndite și de aceea se ajunge să se măcelărească frate cu frate ; că armata este dezorientată, dezorganizată și foarte slab aprovizionată. Notațiile exacte, precise, în care amănuntul, aparent banal și neimportant, primește proporții dilatate, trădează vocația de jurnalist și de reporter a scriitorului. Într-un moment de repaus, Ștefan Gheorghidiu citește un anunț din ziar referitor la înaintarea trupelor germane sau numără, împreună cu soldații de lîngă el, dușmanii aliniați nu departe în fața lor.

Din punct de vedere compozițional surprinde, de asemenea, ideea de a încorpora în narațiune documentul autentic și plasarea lui la subsolul paginii, tehnică în care va excela romanul *Patul lui Procust*. Consemnările așezate sub linia desfășurării firului narativ se organizează ca un ecou al realității obiective răsfrîntă în conștiința eroului : „Niciodată nu mi-am putut lămuri purtarea inamicului în această zi. Dacă e cineva care ar putea da vreo explicație, iată, îi precizez ziua întîmplării : 17/30 septembrie 1916 în fața satului Săsăuș“ [3].

Spațiul acțiunii se circumscrie în limitele simbolice, deal-vale, compunînd o adevărată simfonie a destinului.

— Înainte de atac soldații mărșăluiesc spre Sibiu, trecînd peste „o rîpă adîncă și mocirloasă, dincolo, pe dealul din față, ascuns în întuneric“.

---

[1] Perpessicius. P., *Mențiuni critice*, III, 1936 (vezi *Aprecieri critice*).

[2] Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1960, p. 299.

— Atacul inamicului, acea „salvă de obuze“ izbucnește în mijlocul drumului, „ridicînd ca niște brazi pămîntul negru“. Noroc că în dreapta se află un pîrîu mocirlos, ce are un mal rîpos, care îi poate ascunde.

— Retragerea se face prin coborîre, pe un povîrniș ușor, pe lîngă un pîrîiaș, pînă cînd ajung în sat.

Romanul este structurat pe dialectica raportului dintre timpul cronologic și timpul psihologic, iar la nivelul acestui capitol noțiunea de timp este dezbătută prin relația celor două dimensiuni. Se pare însă că aici noțiunea de timp cronologic devine obsedantă, avînd ca efect dilatarea spațiului psihologic. Aflăm la început că soldații mărșăluiau de patru zile spre Sibiu, că reiau marșul și merg pînă în zorii zilei, că sînt semne că a doua zi vor avea o bătălie serioasă. „Batalionul nostru intră în avanposturi pe la trei dimineața, cînd ne oprim pe poalele unui deal“. Spațiul cel mai mare este cuprins cu evenimentele ce se petrec în ziua următoare, de la apariția zorilor, pînă cam pe la prînz, cînd ajung în satul Săsăuș. Rămîn în sat aproape trei ore sub focul dezlănțuit al artileriei. Cînd soarele era încă sus, Ștefan Gheorghidiu, împreună cu soldații rămași, se încolonează și „pornesc“.

Structura binară a capitolului se remarcă și prin împărțirea textului în două subdiviziuni : a) înainte de atac ; b) atacul inamicului și retragerea din fața dușmanului. Aceste planuri sînt legate printr-o surprinzătoare formulă narativă : „Și acum începe una dintre zilele cele mai grozave din viața mea, dacă nu cea mai groaznică. Durabilă halucinație de foc și de trăznete“.

Așa cum însuși se definește, Camil Petrescu este un anticalofil, de aceea preferă formula exactității și a autenticității și de aceea el nu sacrifică adevărul în favoarea frumuseții stilistice. Întîlnim în romanele sale scene descrise într-un limbaj obișnuit, caracterizat prin simplitate și accesibilitate, alături de scene descrise în tonalități mult mai abstracte, ce trădează disponibilitatea filozofului. Comparația, spre exemplu, este un argument pentru preferința autorului pentru construcția în planuri paralele. Ea este uneori foarte concretă, iar alteori pătrunde în semnificațiile adînci ale abstracțiunilor filozofice : „O explozie de obuz e ca o ciocnire de trenuri“ : „Abia mai înțeleg bocetul, ca o litanie, ca un blestem apocaliptic, din adîncul adîncurilor parcă“.

Imaginea războiului este creată prin datele percepute de cele două simțuri ale ființei umane : auzul și văzul și de aceea nimic nu trăiește în afara eului : „Trăznete vin mereu în noi, dar flăcările nu le vedem, căci închidem cu încleștare ochii“.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă în prima parte, Ștefan Gheorghidiu, sub imperiul geloziei, este plasat între certitudine și incertitudine, pe plan erotic, în a doua parte, sufletul lui se cutremură de incertitudinea existenței umane cauzată de apropierea morții.

În amîndouă părțile eroul este urmărit în relațiile sale cu semenii, dar, în timp ce în prima parte Ștefan Gheorghidiu este un izolat, un inadaptat, acum, în cea de-a doua, drama sa este învinsă prin solidarizarea cu camarazii săi: „Și totuși acum soarele era sus, prietenii mă așteptau... o companie întreagă strînsă prin grija lui Orișan, toată a noastră, pe răspunderea noastră, creată de el din nimic, ca o casă, ca o statuie, ca o grădină sădită“ . . .[1]

C. PERSPECTIVA SOCIO-TEMATICĂ

Comentarea textului literar prin metoda structurală cîștigă mereu teren în didactica modernă. Alături de această metodă, perspectiva socio-tematică introduce analiza în lumea semnificațiilor adînci ale operei prin dimensiunea conținutului (temă, idei, concepte, mesaj), raportat la un context social-istoric și cultural bine determinat. Dacă prin abordarea metodei structurale se realizează o „critică directă, intrinsecă“ [2], analiza socio-tematică pornește de la o perspectivă indirectă, extrinsecă, deoarece obiectivul nu este doar spațiul propriu-zis al operei, ci realitatea ei exterioară, opera literară fiind privită ca obiect determinat, în cadrul larg al dezvoltării societății. Interpretarea operei din unghiul de vedere socio-tematic înseamnă descoperirea condițiilor sociale, politice, economice ale unei realități care a promovat-o, înseamnă a afla factorii genetici și formativi ai operei literare în ideea că „istoria societății devine implicit o istorie a operei, iar aceasta un element intrinsec al istoriei sociale“ [3].

---

[1] Camil Petrescu, *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, București, Editura de stat pentru literatură și artă, 1960, p. 315.

[2] Vezi Wellek R. și Warren A., *Teoria literaturii*, București, Editura pentru literatura universală, 1967, (cap. III și IV).

[3] Șerban I. V., *Critica sociologică*. În: *Analiză și interpretare*, București, Editura științifică, 1972, p. 294.

Scanned with OKEN Scanner

În acest sens, Sainte-Beuve preciza: „Cînd e vorba să judecăm viața, scrierile unui om celebru, începem prin a examina și descrie opera ce l-a precedat, societatea care l-a primit în rîndul ei, mișcarea generală imprimată spiritelor".

În abordarea operei din punctul de vedere al raportului ei cu realitatea trebuie să avem în vedere, desigur, faptul că obiectul și scopul artei nu pot fi imitarea naturii, fotografierea realității, ci descoperirea esenței lucrurilor printr-un proces de transfigurare a realității, căci frumosul nu este altceva decît realul purificat. Realitatea social-istorică și culturală are rol important în procesul creării operei literare, dar scriitorul are rol determinant, căci fiecare operă literară închide în ea capacitatea scriitorului de a colecta și prelucra datele realității, de a le trece prin sensibilitatea sa și de a le supune concepției sale despre lume și viață. Concepția scriitorului, ne spune G. Ibrăileanu, determină totul. Pentru H. Taine, „la baza oricărei opere de artă stă o idee despre natură, despre viață; această idee îl mînă pe poet, fie că știe, fie că nu știe, el scrie pentru a da expresie sensibilă acestei idei și personajele pe care le plăsmuiește, ca și evenimentele pe care le aranjează, nu servesc decît la punerea în lumină a intimei concepții creatoare care le suscită și le unește". Deci opera, ca expresie a unei realități date se exprimă prin însuși statutul scriitorului. Acesta, conștient ori nu, trebuie să-și asume rolul de reprezentant, glasul lui devine, astfel, glasul tuturor.

Tezele marxiste subliniază adeseori raportul de interdependență dintre planul artei și cel al societății, dintre datele existenței sociale și formele conștiinței sociale. Critica marxistă se bazează, prin urmare, pe metoda sociologică, dar această metodă a fost utilizată înainte de critica lui Marx și Engels [1]. Dar etapa hotărîtoare în istoria structurării unei estetici determinist sociologice începe odată cu opera lui Marx și Engels. Referindu-se la critica literară ce s-a alimentat copios din direcțiile esteticii marxiste, Șerban I. V., în studiul amintit, reține nume ca: F. Mehring, G. Plahanov, P. Lafargue, D. Gherea. Autorul analizează pe larg sistemul criticii so-

[1] A se vedea studiul: *Critica sociologică* de I. V Șerban. În vol.: *Analiză și interpretare*, București, Editura științifică, 1972.

ciologice desprins din monumentala operă a lui Lukacs, una dintre cele mai substanțiale gîndiri estetice ale veacului nostru. Conceptul conștiinței de sine a artistului, amplu dezbătut în estetica lui Lukacs, conduce la ideea autoconștiinței umane, ce-l caracterizează pe artistul veritabil. Referindu-se la raportul artistului cu mediul natural și social în care trăiește, D. Gherea apreciază, în studiul *Artiștii cetățeni*, că scriitorii geniali, „acei care în adevăr au exprimat epoca lor, aceia, în marea majoritate a cazurilor, nu în mod absolut, au fost nu numai mari artiști, dar și mari cetățeni, au stat în adevăr la înălțimea ideală a epocii lor“ [1]. Criticul român ne convinge de faptul că „un artist-poet însă nu trăiește în lumea concepțiunilor abstracte, ci, mai mult decît oricine, în viforul vieții sociale, cu afectele ei, cu ura și iubirea ei, cu lupta de interese deosebite“ [2].

Criticul D. Gherea are meritul de a reprezenta cea mai valoroasă încercare de aplicare a materialismului istoric la literatură, fiind interesat nu doar de principiile determinismului sociologic, cît de metodologia aplicării lor în cercetarea fenomenului literar.

În acest sens, studiul *G. Coșbuc — poetul țărănimii*, este un model de aplicare în cercetarea literară a metodei sociologice, fiind totodată un răspuns aplicativ la conceptul său despre critica literară : „Critica trebuie să răspundă, după opinia noastră, de unde vine creațiunea artistică, ce influență va avea ea, cît de sigură și vastă va fi acea influență și, în sfîrșit, prin ce mijloace această creațiune artistică lucrează asupra noastră“ [3]. Prin urmare, este necesar să observăm, în comentarea operei literare din perspectiva socio-tematică, atît cum a lucrat societatea asupra artistului, cît și cum lucrează artistul, prin opera sa, asupra societății, cum reușește să sintetizeze în creația sa frămîntările, gîndurile și idealurile generației sale, cum devine exponentul tuturor. Care ar fi, așadar, componentele analizei, din unghiul de vedere socio-tematic, pe care le-am putea urmări în comentarea textului literar ? Ele s-ar putea concentra astfel :

---

[1] C. D. Gherea, *Studii critice*, I, București, E.S.P.L.A., 1956, p. 295.
[2] Ibidem, p. 317.
[3] C. D. Gherea, *Studii critice*, vol. I, București, E.S.P.L.A., 1956, p. 68.

Scanned with OKEN Scanner

a) Artistul ca persoană și personalitate :
— elemente ale biografiei scriitorului și ecoul lor în operă ;
— concepția scriitorului despre artă ;
— scriitorul ca exponent al epocii sale.

b) Raportul operei de artă cu realitatea :
— geneza operei ;
— ecouri ale vieții sociale în operă ;
— mesajul transmis cititorului.

Dacă urmărim, prin abordarea acestei metode, raporturile realitate-artist și realitate-operă de artă, nu trebuie să neglijăm elementele de formă, ce îmbracă acest conținut ideatic, conferindu-i valoare artistică, deoarece „adevărul oricărei opere se exprimă prin forma ei, prin dizolvarea completă a formei în conținutul plăsmuit“ [1], iar opera este o sinteză a interiorului și a exteriorului ei (a formei și a conținutului).

Interpretarea textului literar din perspectiva socio-tematică presupune să pătrunzi în universul operei prin porțile conținutului, spre a descifra legătura dialectică dintre fond și formă. Este adevărat că nu toate operele literare pot fi abordate prin această metodă. Marx și Engels au lăsat să se înțeleagă, în scrierile lor, că „nu în orice operă literară se pot reliefa conceptual raporturile de determinare, cēea ce nu aduce nici un prejudiciu adevărului filozofic, estetic, despre determinism în literatură“ [2]. Să nu cădem în greșeala de a aplica această metodă abuziv, la orice tipuri de creație literară. Din punct de vedere didactic este profitabil să analizăm textul literar din perspectiva socio-tematică atunci cînd valoarea lui sociologică este proiectată puternic. Asemenea opere sînt multe în literatura română și universală. Poezia lui V. Alecsandri, G. Coșbuc, O. Goga, T. Arghezi, M. Beniuc etc. se poate interpreta, fără a neglija celelalte valori, prin această metodă. Se știe că valoarea estetică este o condiție *sine qua non ;* ea conferă creației statutul de operă literară. Celelalte valori ale operei (istorică, sociologică, filozofică, politică, etică, psihologică etc.) sînt implicate în valoarea estetică, sînt valori posibile și nu au toate aceeași pondere într-o operă literară, ba chiar pot lipsi una sau alta, fără a prejudicia existența creației artistice. Dacă opera literară are valoare sociologică este întemeiată aplicarea metodei socio-tematice, care să-și propună ca țel analiza acesteia în sistemul de valori al operei literare.

---

[1] Șerban I. V., *Critica sociologică*. În : *Analiză și interpretare*, București, Editura științifică, 1972, p. 365.

[2] Ibidem, p. 324.

Scanned with OKEN Scanner

Din perspectiva socio-tematică propunem interpretarea a două opere : *Clăcașii* de O. Goga și poemul *Cîntare omului* de T. Arghezi. În cazul poeziei lui O. Goga punem accent pe valoarea sociologică, istorică și politică a operei, iar în interpretarea unor texte din poemul arghezian vom insista asupra valorii sociologice și filozofice a operei de artă.

1. O. GOGA : „CLĂCAȘII"

a. *Pregătirea analizei :*

Contextul social-istoric în care s-a format poetul

Referindu-se la personalitatea poetului ardelean, G. Călinescu precizează : „După Eminescu și Macedonski, Goga este întîiul poet mare din epoca modernă, sortit prin simplitatea aparentă a liricii lui, să pătrundă tot mai adînc în sufletul mulțimii, poet național și pur ca și Eminescu" [1]. Nu putem înțelege semnificațiile acestor analogii și păreri sintetizatoare dacă nu raportăm creația lui O. Goga la contextul social, istoric și cultural în care el s-a format.

Sfîrșitul veacului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea înseamnă pentru românii transilvăneni, aflați sub loviturile robiei naționale și sociale, momentul de grea cumpănă, cînd toate energiile se simt descătușate, sub impulsul sentimentului de redeșteptare națională.

Octavian Goga mărturisește : „M-am născut într-o vreme cînd principiul național domina toate fluctuațiile sufletului românesc. Era atmosfera celei mai sălbatice persecuții a românilor din Transilvania. Desigur că ea trezea protestarea și eu m-am născut în această protestare, m-am născut cu pumnii strînși, sufletul meu s-a organizat din primul moment pentru protestare, pentru revoltă, cel mai puternic sentiment care m-a călăuzit în viață și din care a derivat formula mea literară" [2].

În același spirit, N. Iorga scria în scrisoarea adresată revistei „Luceafărul", după apariția primului număr : „La dumneavoastră preocupațiile estetice nu trebuie să joace rolul de căpetenie și nu sînteți în așa împrejurări încît să vă consacrați artei pure.

---

[1] Călinescu G. În ; *Octavian Goga interpretat de :*, București, Ediție îngrijită de I. D. Bălan, Editura Eminescu, 1974, p. 181.

[2] Goga O., *Fragmente autobiografice.* În vol. *Octavian Goga interpretat de :*, București, Editura Eminescu, 1974, p. 40.

Scanned with OKEN Scanner

Sînteţi în luptă şi trebuie să vă luptaţi. Mai mult decît noi, trebuie să vă îndreptaţi toate puterile pentru a vă cunoaşte cît mai bine şi a întări astfel conştiinţa naţională, de care atîrnă totul“ [1].

Această atmosferă de trezire a conştiinţei naţionale a constituit izvorul ce a alimentat concepţia poetului despre artă, precum şi tematica operei sale. O. Goga va deveni astfel poet al satului românesc din Transilvania, cîntăreţ „al pătimirii noastre“, „crainicul dezrobirii neamului, erou al ideii de unire naţională, un scriitor vizionar şi mesianic, un *poeta vates*“ [2], care a adunat în suflet jalea şi mînia mocnită a strămoşilor robagi, aşa cum se autodefineşte în poezia : *Strămoşii :* „Doar din al veacurilor caier / Mi-am împletit cu biciul urii / Nestinsul vremurilor vaier / Mi-a scris blestemu-n cerul gurii“.

Elemente din viaţa scriitorului cu ecou în operă

Cu siguranţă că mediul familial în care s-a format scriitorul a avut o înrîurire deosebită asupra formulei literare a poetului O. Goga. Este suficient să amintim că bunicul dinspre mamă, preotul I. Bratu, cărturar de prestigiu şi cunoscut om politic, activează pentru emanciparea naţională, colaborînd cu A. Şaguna. În acelaşi timp, bunicul dinspre tată, din Crăciunelul de Sus, a fost revoluţionar la 1848, în tabăra lui Axente Sever. Pe de altă parte moşteneşte o frumoasă zestre literară, căci, în timp ce tatăl său era colaborator la „Telegraful român“ din Sibiu, fiind un „om plin de spirit, un povestitor vioi, cu cuvîntul colorat“, cum îl defineşte B. Duică ; mama poetului se exprimă în versuri, apreciate şi publicate în revista „Familia“. Poetul însuşi va mărturisi : „Mama era de la munte, ce reprezenta mai mult tendinţa de a intra în afunzimi, mai mult acţiune, iar tata de la cîmpie, reprezintă orizontal tendinţa de nostalgie, de povestire. Aceste două elemente paralele se traduc la mine în două îndeletniciri ale vieţii : literatura şi politica“ [3]. Dealtfel, de la vîrsta de 13 ani O. Goga se simte chemat atît de poezie cît şi de lupta socială şi naţională. Participînd la manifestaţia patriotică, organizată la Sibiu, cu ocazia Memorandumului, scapă de eliminarea din liceu cu mare greutate. El va răspunde acum, cu demnitate, că de

---

[1] Iorga Nicolae, În : „Luceafărul“, an I, nr. 1 (1 iulie), 1902.

[2] Vezi I. D. Bălan, *Octavian Goga — monografie*, ediţia a II-a, Bucureşti, Editura Minerva, 1975, cap. VIII şi IX.

[3] I. D. Bălan, *Octavian Goga — monografie*, ediţia a II-a, Bucureşti, Editura Minerva, 1975, p. 25.

Scanned with OKEN Scanner

la mama lui știe „*Deșteaptă-te române*“. Climatul literar creat în jurul revistei „Luceafărul“, la care colaborează și pe care apoi o conduce împreună cu O. Tăzlăuanu, avea să impulsioneze activitatea literară a poetului, trasîndu-i direcțiile de afirmare. Acest context social, politic și cultural în care a creat, explică, pe de o parte, durerea și jalea ce copleșesc versul său, iar pe de altă parte, revolta și nădejdea mesianică, prin care se definește ca un poet social și militant.

Crezul poetic

Ca fiu al veacului său, O. Goga își exprimă în studii, articole și în versuri concepția sa despre izvoarele artei și despre misiunea poetului. Sintetizăm doar aceste idei poetice, dezbătute în oră :

— Viața, realitatea, este izvorul artei,
— Artistul — „un luptător, un deschizător de drumuri, un pedagog al neamului, o trîmbiță de alarmă“.
— Caracterul militant al artei.

O formulă sintetizatoare a concepției poetice o exprimă O. Goga în următoarea mărturisire : „Cred și astăzi că menirea scriitorului la noi e una istorică. Și dacă m-ați întreba care e formula sufletească care trebuie să fie pentru el nu numai un comandament etic, ci, în același timp, și o formulă literară, eu v-aș răspunde cu vechiul meu crez : e ideea națională“ [1].

Poet al Ardealului, poet național, O. Goga topește în versurile sale întreaga revărsare a durerii, sîngeroasele jigniri ale dreptății, iar versul său este strigătul „de agonie a pieptului pe care-l fărîmă o stîncă“ [2].

Monografia satului transilvănean realizată în poezia lui O. Goga este diferită de viziunea lui G. Coșbuc, căci Goga vede în țăran, cum însuși mărturisește, „un om chinuit al pămîntului“, un simbol al suferinței, al urii și revoltei, un izbăvitor al durerilor străbune. „Cîntarea pătimirei noastre“ exprimată în multe poezii ca : *Un om*, *De demult*, *Cosașul*, *Plugarii* etc., condensează imaginea țăranului român ca martir al marilor suferințe, pe de o parte, și înfăptuitorul revoluției sociale, pe de altă parte. Se deschide astfel perspectiva marii simfonii din poezia *Clăcașii*, unde țăranul este văzut ca funda-

---

[1] Goga O., *Fragmente autobiografice*. În vol. : *Octavian Goga interpretat de :*, București, Editura Eminescu, 1974, p. 60.

[2] Iorga N., *Poeziile lui O. Goga*. În vol. : *Octavian Goga interpretat de :*, București, Editura Eminescu, 1974, p. 90.

ment al edificiului naţional, ca izbăvitor al durerilor străbune şi creator al unei noi ordini sociale. Poezia *Clăcaşii* este expresia cea mai cuprinzătoare a protestului social şi naţional, a încrederii robuste în biruinţa apropiată a dreptăţii.

b. *Interpretarea poeziei*

Geneza poeziei

Poetul mărturiseşte că subiectul poeziei l-a purtat cu sine mai mulţi ani, că imaginea clăcaşului l-a condus prin muzeele din Berlin şi că a scris poezia în grădina de la Charlottenburg. Poezia este o transfigurare artistică a trei experienţe de viaţă :

— Impresiile izvorîte din întîmplarea la care a fost martor în anii copilăriei în comuna Crăciunelul de Sus ;

— Scena mamei ce-şi răcoreşte copilul la fîntînă, din poezia lui G. Coşbuc : *În miezul verii ;*

— Simbolul biblic al naşterii lui Mesia.

Poezia s-a născut şi sub impulsul lecturii unei opere a poetei italiene A d a N e g r i. Această poetă dezvăluie, în poezia *Profeţie*, soarta proletarilor din uzinele italiene. O. T ă z l ă u a n u precizează că „înrudirea *Clăcaşilor* cu creaţiunea scriitoarei italiene nu scade cu nimic valoarea artistică a poeziei lui O. Goga. Dimpotrivă, talentul poetului ardelean a îmbrăcat într-o formă superioară ideea versificată de Ada Negri şi a localizat-o“ [1].

Ecouri ale vieţii sociale în operă, cuprinse în conţinutul ei ideatic

Din punct de vedere compoziţional poezia se organizează într-o simetrie perfectă, deoarece cele trei tablouri ce o compun sînt închise între prolog şi epilog.

— Prologul constă în descrierea concentrată a cadrului natural al unei zile toride de vară. E o căldură ucigătoare, ce precede şi potenţează imaginea dureroasă şi sumbră a clăcaşilor din următorul tablou. În acest scop poetul ştie să aleagă cuvintele cu cea mai mare încărcătură expresivă ; creînd metafore de o extraordinară forţă revelatoare : „Soarele îşi trimitea săgeţile aprinse“, „îşi ascuţea uci-

[1] Apud, I. D. B ă l a n, *Octavian Goga — monografie*, ediţia a II-a, revăzută şi adăugită, Bucureşti, Editura Minerva, 1975, p. 198.

Scanned with OKEN Scanner

gătoare suliți", „descopciate ținte de lumină cădeau sfărîmate-n pulberea de rază".

— *Tabloul I :* Cuprinde imaginea țărănimii istovită de mizerie și de muncă. Tabloul este descris din perspectivă panoramică, de la îndepărtat la apropiat, cu participarea afectivă a scriitorului. Grupul de țărani pare a fi o adevărată ceată de îngropare, compusă din :

— „Moșnegi slăbiți ce scris aveau pe frunte / Zădărnicia pletelor cărunte".

— „Femei trudite, cu ochii stinși și gîrbovite de atîta trudă".

Excelent realizat acest tablou prin sintagmele, cu valoare de metaforă simbol, ce definesc artistic pe clăcași : „Oștenii fără nume", „ce duc războiul mare-al tuturora", „ei ce se sting în neguri și uitare", „cei osîndiți să plîngă și să tacă". O adevărată imagine de infern se surprinde parcă cu aparatul de filmat, prin enumerație și gradație, prin amănuntul adus și prin mișcarea anevoioasă. „Tabloul clăcașilor, creație picturală uimitoare prin autenticitatea grupurilor și mișcarea grea, anevoioasă, efectuată parcă cu lanțul la picioare, culoarea săracă, sumbră, chipurile sfîrșite, adevărate grămezi de oase îmbrăcate în piele, asemănătoare sfinților bizantini, ori osîndiților din iad" [1].

Atitudinea poetului de compasiune față de țărani se exprimă acum indirect, prin aglomerarea cuvintelor care conțin în sensul lor noțional durere : *se sting, cad, mor, osîndiți, să plîngă, să tacă, slăbiți, sfîrșiți, cu sufletele moarte, trudiți, stinși, gîrboviți, tristă ceată de îngropare* etc.

În contrast cu imaginea clăcașilor este adus chipul stăpînului : „cu pasul greu de-atîta sănătate". Portretul acestuia este schițat cu ajutorul unor comparații abstracte, avînd însă deosebită forță apreciativă : *„Ca un blestem din veacuri înnoptate / Ca o pedeapsă a veacuri de păcate"*. Se simte pregnant atitudinea de ură și revoltă a poetului, evidențiată și prin tehnica antitezei. Clăcașii : *„Cu tot amarul unei vieți deșarte"*.

— Stăpînul : *„Cu zîmbetul nădejdii împlinite"*

— Stăpînul : *„Cu pasul greu de-atîta sănătate"*

Tabloul al II-lea reprezintă momentul prînzului.

— Clăcașii și-au amăgit foamea cu merindea lor amară, *„din pîine de neghină și secară"*, iar o femeie trudită își alăptează copilul.

— Poetul, impresionat, își exprimă direct compasiunea față de cei *„logodiți de veacuri cu durerea"* : „Și două lacrimi mi-au curmat vederea / Căzînd încet în bulgării țărînii".

---

[1] I. D. Bălan, *Octavian Goga — monografie*, ediția a II-a, București, Editura Minerva, 1975, p. 199.

Scanned with OKEN Scanner

Se remarcă aici preferința scriitorului pentru evocare, pentru prezentarea exactă, cu amănunte, a faptelor, într-un limbaj simplu, dar încărcat de autenticitate și sinceritate.

Tabloul al III-lea reprezintă momentul culminant al trăirilor afective, căci „fătul bălan" este un simbol, el este un Mesia al celor oropsiți. Ideile și sentimentele se prezintă într-o gradare ascendentă, de la gestul poetului de a îngenunchea în fața mamei și a-i „săruta mîna înăsprită / Și haina ei de sfîntă preacurată", pînă la explicația simbolului și de aici la detalierea misiunii pe care acesta o are de a fi răzbunătorul durerilor de veacuri, „solul sfînt, înfricoșatul crainic, izbăvitor durerilor străbune". Entuziasmul și admirația poetului, din prima parte a tabloului se concentrează în metafora simbol: „Să-l înfrățesc cu vulturul din zare" / „Și să-l cunun cu doina din dumbravă". Solul sfînt va fi, rînd pe rînd, interpretul dorințelor de veacuri ale poporului nostru, răzbunătorul durerilor și al nedreptăților îndurate, agitatorul și organizatorul luptei pentru libertate și dreptate socială. Aceste idei sînt concentrate într-o suită de metafore: „Ca-ntr-un zorit aprins de dimineață, / Cu mîna lui vitează, îndrăzneață, / Zdrobi-va carta legilor bătrîne. / El va-ntrupa în strigăt de chemare / În licăriri de tainice altare / Biserica 'nădăjduirii noastre". Se remarcă, în acest fragment, preferința poetului pentru termeni religioși (altare, biserica, sfînt etc.), care primesc funcție estetică deosebită și exprimă concepții și idei sociale. Cu o adevărată vocație lingvistică poetul abordează multe verbe, la timpul viitor, prin care concentrează nădejdea neamului în vremuri mai bune.

— Epilogul conturează imaginea vieții noi, eliberată de exploatare.

Ziua de mare sărbătoare va fi prăznuită de întreaga fire. Peisajul creat prin simboluri, compune acum, în contrast cu prologul, adevărată odă a bucuriei, în marginile căreia se înscrie: „ziua mare a învierii, veșmîntul nou, de nouă sărbătoare, înfricoșata clip-a primenirii". Suflul primăverii și strălucirea soarelui, munții cu adîncurile firii creează un spațiu larg dimensionat, ce sugerează optimism, încredere robustă în victoria dreptății pentru neamul nostru.

Prin natura compoziției opera este o adevărată simfonie, ce se deschide cu un cîntec de jale și revoltă, se continuă cu o melodie nouă, de încredere și nădejde mesianică. Într-un plan secund orchestra intonează un ritual al tăcerii, suprins prin gesturi, atitudini și gîndiri:

— tîrîrea greoaie a clăcașilor prin lanul de grîu;

— ei își șterg sudoarea ce le picură pe barbă;

Scanned with OKEN Scanner

— privirile deznădăjduite în zare ;
— lacrimile din ochii poetului ;
— pasul apăsat al exploatatorului ;
— gestul poetului de a săruta mîna înăsprită a mamei și de a ridica pe copil „în strălucirea arșiței din zare".

Poetul nu rămîne la structura elegiacă din primul tablou, ci tulburătorul lamento presupune la celălalt pol energie gata să irumpă. „Rapsodul își compune un limbaj profetic, cînd lumios, cînd încărcat de lavă, degajînd din marea durere semnele viitorului" [1].

Octavian Goga devine, prin tot ce a creat, dar mai ales prin această poezie, expresia conștientă a suferințelor seculare, un tribun al epocii sale, ducînd mai departe mesajul poetic transmis de Andrei Mureșan și de George Coșbuc. A părăsit răcoarea dulce a Olimpului pentru a coborî în arena patimilor și a durerilor neamului său, fiind astfel un apostol care vestește ziua cea mare a învierii și a dreptății. El este o personalitate poetică ce pune întrebări viitorului, iar poezia *Clăcașii* „este o vinovată provocare la luptă". Dacă e adevărat că locul și istoria pot crea personalitățile, atunci Goga este cel mai strălucit exemplu și cea mai strălucită expresie proiectată în memoria posterității de o anume intersecție a istoriei naționale și de un loc anumit al pămîntului românesc. Steaua geniului său poetic a absorbit cu o forță unică energiile specifice sufletului românesc din Transilvania, învesmîntîndu-le în pulberea nemuritoare, care răzbate și luminează conștiința posterității în veșnicie. Parafrazînd o expresie a lui am putea spune că nu este necesară, pentru păstrarea ființei sale poetice în galeria de aur a neamului, decît o singură condiție : să existe români !

2. T. ARGHEZI – „CÎNTARE OMULUI" („LA STELE" ; „CEL CE GÎNDEȘTE SINGUR")

Poemul arghezian *Cîntare omului* este expresia celui mai fin lirism filozofic, o sinteză artistică a principalelor stadii evolutive ale istoriei umanității, de la momentul desprinderii din animalitate, prin ridicarea omului pe verticală, și pînă la epoca modernă cînd el cunoaște și stăpînește tainele universului. Este un poem sociogonic, a cărui originalitate se impune prin raportarea la alte opere din literatura română și universală. T. Vianu, în opera *Arghezi poet al*

[1] Ciopraga Const., *Octavian Goga*. În vol. : *Octavian Goga interpretat de :*, București, Editura Eminescu, 1974, p. 217.

Scanned with OKEN Scanner

omului, referindu-se la opera lui I. H. Rădulescu, *Anatolida*, și la *Memento mori* de M. Eminescu, precum și la opere din creația lui Platon, Lucrețiu, V. Hugo și Madach, sau la ideile iluministe, susține originalitatea viziunii argheziene asupra temei sociogonice, pe care Arghezi o tratează în lumina concepției materialist-dialectice despre lume și viață. În poemul arghezian se evidențiază rolul muncii în dezvoltarea și perfecționarea omului, în crearea destinului său. Omul este văzut ca un Prometeu, capabil să se ridice la înălțimi demiurgice. În concepția argheziană dezvoltarea istorică este un proces complex, ascendent, al cărui mobil nu este perfecționarea rațiunii, ca în concepția anticilor, sau în gîndirea iluminiștilor, ci însăși lupta de clasă. Din perspectiva materialismului dialectic și istoric se accentuează, în poemul arghezian, ideea că mișcarea este forma de existență a materiei. Arghezi nu redă istoria civilizației umane, în etapele ei succesive, ci doar ceea ce este semnificativ și simbolic în această legendă a secolelor. De aceea opera lui Arghezi este „o cîntare, o rapsodie a omenirii“ [1]. Operă de meditație filozofică asupra rostului existenței omului, poemul devine o replică și o rezolvare a problemelor ridicate în *Psalmi*, căci demonstrează că nu alergarea după himera dumnezeirii condiționează cunoașterea, ci suprimarea ei în conștiință. Dacă în *Psalmii* publicați în primul volum, *Cuvinte potrivite*, conștiința poetului pendulează între credință și tăgadă („Pentru credință și pentru tăgadă, / Te caut dîrz și fără de folos“ — *Psalm VI*), în *Psalmul* publicat în 1959 poetul găsește rezolvarea dramei psalmistului singuratic („Înverșunat în piedici / Să le sfărîm îmi vine / Dar trebuie-mi dau seama/ Să-ncep de-abia cu tine“).

În concepția scriitorului revolta împotriva credinței religioase este un șir de evenimente ale luptei pentru libertate. Criticii literari D. Micu și Ov. S. Crohmălniceanu sînt de părere că revolta împotriva puterii divinității, exprimată în *Psalmi*, poate fi interpretată ca simbol al aspirației geniului spre absolut, spre idealul perfecțiunii [2].

Poemul *Cîntare omului* dezminte filozofia zădărniciei și a neputinței, arătînd că destinul omenesc nu este supunere oarbă și moarte ci îndrăzneală și luptă. Opera este un poem al confruntării omului cu divinitatea, al descătușării omului. „Idilicei creări a lui Adam de

---

[1] Vezi T. Vianu, *Arghezi, poet al omului*, București, Editura pentru literatură, 1965.

[2] D. Micu, *Opera lui T. Arghezi*, București, E.P.L., 1972. Vezi și Ov. S. Crohmălniceanu, *Tudor Arghezi*, București, E.S.P.L.A., 1961.

către Dumnezeu îi opune realitatea crîncenă a dezlipirii cu chin și suferință a omului, a ridicării lui la o condiție superioară. Nu Tatăl i-a dăruit omului paradisul, el și-l cucerește cu sînge, printr-o luptă dîrză, de milenii, cu cel ce făcuse lumea“ [1]. Dealtfel, ideea că omul își este propria creație, perfecționată prin propria sa muncă, pe măsură ce învinge obstacolele, devenind el însuși : „un creator“, este subliniată într-o extraordinară concentrare metaforică în poezia : *Belșug* : („E o tăcere de-nceput de leat. / Tu nu-ți întorci privirile-napoi / Căci Dumnezeu, pășind apropiat, / Îi vezi lăsată umbra printre boi“ /).

Nicăieri tema prometeică a omului făuritor al destinului său n-a găsit o dezvoltare mai bogată, prin varietatea episoadelor și prin organizarea lor în expresii plastice, ca în poemul arghezian : *Cîntare omului*. Itinerarul tematic, prin ciclurile și subciclurile poemului, descoperă dialectica progresului uman și adună toate motivele într-un concept central : victoria cunoașterii umane asupra credințelor în D-zeu.

Nu ne vom opri pe larg asupra tuturor temelor și motivelor [2], tratate de T. Vianu, ci le vom preciza doar cu scopul de a integra în contextul operei poeziile ce urmează să fie interpretate.

— Tema înălțării — în poeziile : *Umbra, Nici o silabă întreagă, Pînă atunci, Împlinire, La stele, Chemarea înălțării.*

— Tema mîinii — în poeziile : *Mîna lui, Să ți-o sărut A E I O U, Adame.*

— Tema ochilor — în poezia : *Dar ochii tăi.*

— Tema limbii — în poeziile : *Nunta, Din taine.*

— Tema luptei sociale — în poeziile : *Trufașul, Prietenie, Jale, Luptă și război, Rînduiala, Un altul zise, A mai trecut o vreme.*

— Tema descoperirilor tehnice — în poeziile : *Flacără păzită, Născocitorul* și *Cel ce gîndește singur.*

După prezentarea generală a problematicii întregului poem se interpretează poeziile : *La stele* și *Cel ce gîndește singur*, poezii ce ocupă locuri „cheie“ în operă.

La stele face parte din tema înălțării și reprezintă momentul culminant al dialogului om-divinitate, legiferînd victoria cunoașterii umane asupra credințelor religioase, idee sugerată și de metafora-simbol din titlul poeziei. Conținutul ideatic al operei este structurat

---

[1] D. Micu, *Opera lui Tudor Arghezi*, București, E.P.L., 1972.

[2] Vezi studiul : T. Vianu, *Arghezi, poet al omului*, București, Editura pentru literatură, 1965.

Scanned with OKEN Scanner

în patru secvențe ce compun dialectica procesului evolutiv al înălțării demiurgice a omului.

Încă din prima secvență sîntem introduși, printr-o subordonată condițională, în etapa de început a istoriei umanității, cînd a fost creată ființa omenească. Teza religioasă în legătură cu apariția omului pe pămînt este zugrăvită cu o nereținută ironie, concretizată într-un vocabular dur (*scuipat, vierme, batjocură, jivină, zgîrci* etc.).

Revolta poetului asupra forței divine este acum reținută și se exprimă indirect, prin dezaprobarea atitudinii pe care a avut-o Atotputernicul față de om : „Atoatefăcătorul de rîpi și de izvoare / În temnița ființei te-a-nchis între zăvoare". Ideea se dezvoltă în continuare prin enumerarea limitelor la care a fost supus omul și redus la porniri brutale și elementare. Așezarea verbului în deschiderea versului, repetarea lui la conjunctiv creează o stare tensională, menită să dezvăluie indignarea poetului : „Să nu-ți răzbească firea din pîntec la lumină, / Să fii o brută numai, un zgîrci care s-aruncă, / Și să asculți orbește de streche, la poruncă. / Să-ți amăgești mîhnirea și dorul de-a pricepe". Poetul precizează că actul creării ființei omenești din materie inferioară a fost o batjocură, pe care omul, printr-o capacitate superioară de a înțelege lucrurile, a răzbunat-o apoi.

Tabloul al II-lea marchează prima etapă a ridicării omului spre cugetare, e momentul cînd a început să caute singur sensuri fenomenelor, cînd descoperă, prin inteligența sa, noi înțelesuri ale universului. De la ironia și revolta din primul tablou, poetul trece acum la exprimarea directă a bucuriei și a entuziasmului în fața noii ipostaze a omului, în raportul lui cu divinitatea : „Adevăratul lumii avînt de început / Porni din ziua-n care, trezit, ai priceput. / Cel ce făcuse lumea, Iehova sau Satan / Nu prevăzuse mintea și-n minte un dușman" /.

Izolarea cuvîntului *trezit*, de restul propoziției, ca și repetarea substantivului *mintea* fixează aceste elemente „cheie" ale tabloului, ridicîndu-le la grad de simbol. Se adîncește, astfel ideea că un nou drum, de fapt unul adevărat, se deschide prin valorificarea inteligenței umane, căci *trezire* și *înțelegere* înseamnă supunerea și stăpînirea tainelor universului („A scăpărat un fulger din cazană și-ntîmplare / Și fu decît și stînca și legile mai tare" /).

De vreme ce n-a putut fi nimicit de „fiare, de apă și de furtună" omul devine stăpîn pe destinul său. Ideea este susținută artistic printr-o tehnică enumerativă ce urcă gradat, într-un crescendo tipic tiradelor romantice, în care conjuncția „și" repetată, precum și așezarea verbelor la sfîrșitul versului, conferă mișcare tabloului și adîncește tensiunea dramatică : „Nesfîșiat de fiare, nemistuit de

Scanned with OKEN Scanner

ape, / De-acu păşeşte ager că ţi-a ajuns totuna / De te-or găsi mînia şi prigoni furtuna / Şi trăznetul, Şi marea, Şi crivăţul. să piei". Atitudinea de negare şi de revoltă împotriva fiinţei divine este sugerată, treptat, în aceste tablouri şi prin forma negativă a verbelor *(nu trebuie să cugeţi, să nu-ţi răzbească firea, nesfîşiat, nemistuit* etc.).

— Cea de-a treia secvenţă este formată, doar din trei versuri, prin care poetul raportează fiinţa umană la istoria luptelor ei împotriva „zecilor de dumnezei" şi precizează că a fost zadarnică încercarea forţei supreme de a opri ascensiunea omului spre cugetare : „Te vei lupta prin timpuri cu zeci de dumnezei, / Îngrămădiţi pe tine şi poruncindu-ţi : „Crede ! / Să-ţi fure giuvaerul ascuns, ce nu se vede".

Este etapa superioară a setei de cunoaştere, cînd omul e capabil, prin luptă, să se elibereze, să rupă lanţurile întunericului, să-şi creeze singur destinul. Izbînda omului în faţa divinităţii este cu atît mai meritorie, cu cît i se cere efort extraordinar în această confruntare. Ideea este scoasă în evidenţă prin sensurile adînci ale cuvintelor : *„îngrămădiţi pe tine"* şi prin izolarea cuvîntului *„crede"*.

Ultima secvenţă relevă ipostaza superioară a omului, cînd execută actul răpirii focului, semn al victoriei sale. Arghezi modifică mitul prometeic în sensul că focul nu este un dar făcut de Prometeu oamenilor, ca la Hesoid, sau la Platon, ci este cucerirea oamenilor, nu a unui titan. Focul este produsul luptei omului cu natura, expresie a capacităţii lui de a învinge forţa divină. Nu este vorba; deci, în viziunea argheziană, de un titan care a răpit focul şi l-a dat oamenilor, ci de omul însuşi, care prin efort propriu capătă forţe titanice, astfel că fiecare om devine un Prometeu. Poezia înfăţişează, deci, întîia răscoală a omului împotriva credinţelor religioase. Concluzia poeziei, concentrată într-o foarte sugestivă metaforă : „A fost biruitoare întîia ta răscoală", accentuează ideea că prin efort şi luptă crîncenă, prin inteligenţă şi pasiune, omul îşi deschide porţile cunoaşterii. Prin aceste secvenţe poetul urmăreşte etapele evoluţiei spiritului uman, de la întunericul ce învăluia fiinţa omenească în epoca primară, la trezirea spre lumină, prin apariţia minţii şi apoi, prin cutezanţă şi luptă, omul zdrobeşte credinţa în forţa divină, devenind astfel el un creator, un demiurg. Aceste idei sînt condensate în simbolul din titlul poeziei şi revin şi în alte poezii din ciclul *Cîntare omului,* căpătînd cea mai suprinzătoare formă expresivă în poezia ce încheie ciclul.

Poezia *Cel ce gîndeşte singur* prezintă stadiul cel mai înalt la care a ajuns omul datorită setei de cunoaştere, hărniciei şi inteligenţei sale.

Scanned with OKEN Scanner

Cu deosebit patos poetul enumeră aici cuceririle omului, izvorîte din capacitatea sa de a stăpîni universul. Ca și în poezia *Născocitorul* poetul își construiește opera pe o structură enumerativă, de la concret și apropiat, la abstract și îndepărtat, demonstrînd că omul a devenit creator. Progresul tehnic de azi este efectul efortului de gîndire al omului : „Cel ce gîndește singur și scormone lumina / A dat o viață nouă și-un om de fier, mașina, / Ființă zămislită cu gîndul și visarea“ /. Slabul de ieri, omul, prin forța sa a transformat gîndul în realitate și a devenit stăpînul universului : „Că omul zămislește puterea din povești“. Versul este o concluzie și un argument prin care se motivează titlul poeziei.

Partea a doua a poeziei demonstrează că el stăpînește spațiul și timpul. Se remarcă aici capacitatea extraordinară a scriitorului de a contrage spațiul larg și timpul imens în formulări concentrate, organizate în asociații inedite și în expresii stilistice caracteristice viziunii argheziene : „Se face depărtarea mai scurtă decît pasul / La mii de pești s-aude și se cunoaște glasul / Vorbești cu fundul lumii la tine din odaie, / Secunda-ntrece veacul și timpul se-ncovoaie / Pe sfoară cît e firul de păr și se agață / Vecia, nesfîrșitul, pe un crîmpei de ață“ /. Este o simetrie perfectă în aceste versuri, deoarece trei din ele se concentrează asupra spațiului, iar celelalte trei versuri adună apele timpului atît de amplu într-un „crîmpei de ață“. Omul descoperă tainele universului și le pune în slujba progresului omenirii : „Se naltă, slabul, omul, pe aripi în tării / Și-aduce de acole noi legi și mărturii“ /. Abordînd, în continuare, aceeași formulă artistică a enumerării și a formulărilor cu adverbul de negație, sau prin conjuncția *nici*, poetul insistă asupra forței prometetice de care este capabil omul în drumul spre cunoașterea și stăpînirea universului. „Și nu l-a ars dogoarea, nu l-a-mpietrit nici gerul / E țara lui pămîntul și l-a-mpletit cu cerul“ /.

Momentul cel mai înalt al tensiunii enumerative, referitoare la progresul societății, îl constituie descoperirea atomului : „Și, în sfîrșit, urmașul lui Prometeu, el, omul, / A prins și taina mare, a tainelor, atomul“ /. Prin această invenție, omul-Prometeu devine stăpîn pe propria-i soartă, precum și responsabil față de istoria umanității. Dispunînd de energia atomică omul poate da o nouă față lumii, sau poate s-o distrugă în cîteva secunde. Tehnica izolării de restul propoziției a cuvîntului „cheie“ — *el, omul, / A prins și marea taină a tainelor, atomul,* / alături de inversiune și de dislocări sintactice („El poate omenirea, în cîteva secunde, / S-o-ntinerească nouă pe veci, ori s-o scufunde“), creează originalitatea versului arghezian și adîncesc ideea exprimată de poet în simbolul din titlul poeziei.

Scanned with OKEN Scanner

Ultimele două versuri izvorăsc firesc din secvența anterioară, sînt o concluzie a poeziei și a întregului poem, prin îndemnul ca în epoca noastră omul să-și asume responsabilitatea de a folosi cuceririle tehnico-științifice în scopul progresului umanității. Eliberat de robie, cel ce gîndește singur trebuie să devină stăpînul destinului societății în care trăiește : „E timpul, slugă veche și robul celui rău / Tu, omule și frate, să-ți fii stăpînul tău". Poezia ce încheie poemul *Cîntare omului* zugrăvește, deci, ultima ipostază a omului, măreață în semnificația ei. Acestuia, omului stăpîn pe tainele universului, poetul îi închină acordul final, de apoteoză, al cîntării sale. Dacă în poezia *La stele* poetul se adresează direct, într-un stil familiar, omului, repetînd pronumele de persoana a doua *„tu"*, creînd impresia de dezbatere a unei teze, de confruntare a unor opinii, în poezia *Cel ce gîndește singur* creează impresia de concluzie, de sinteză superioară a argumentelor aduse pentru dezbaterea temei : omul creator, înzestrat cu forțe demiurgice.

Poemul *Cîntare omului* este o adevărată odă a bucuriei în care ascensiunea demiurgică a omului, de la desprinderea din animalitate pînă la vremurile de azi, se proiectează pe dimensiuni cosmice. În această odă a muncii mitul prometeic traduce eposul devenirii umane. O adevărată erupție de optimism formează substanța cîntecului ce transmite un mesaj de încredere a omului în puterea sa creatoare, în viitorul lui. Prin finalul ei opera este plasată în contemporaneitate și demonstrează că este ultima verigă a temei sociogonice, produsul poetic reprezentativ pentru cultura socialistă.

3. DAN TĂRCHILĂ : TEATRU ISTORIC

Continuînd tradiția dramei istorice naționale (B. P. Hașdeu, B. Delavrancea, Al. Davila), Dan Tărchilă ne propune o nouă viziune asupra formelor de exprimare, în teatru, a subiectului istoric. Opera dramatică a lui Dan Tărchilă apare într-un moment de resurecție a teatrului istoric și are, în dramaturgia română contemporană, meritul de a fi ridicat valoarea preocupărilor actuale pentru tratarea motivelor din istoria națională la o înaltă expresie artistică. Misiunea lui este înlesnită, oarecum, de faptul că personalități istorice cum sînt : Ștefan cel Mare, Mihai Viteazu, Petru Rareș, Vlaicu Vodă, Horia, au depășit de mult cronicile, urcînd în scenă pentru a figura plastic trăsăturile majore ale ființei noastre naționale. Dramaturgul își asumă experiența artistică a înaintașilor, dar aduce și o nouă viziune asupra trecutului istoric. El „a îndrăznit să împrumute tema

Scanned with OKEN Scanner

lui Delavrancea și, spre surprinderea generală, Mircea al lui s-a așezat în galeria eroilor dramatici — alături de Ștefan“ [1].

În ce constă originalitatea teatrului lui Dan Tărchilă ?

Răspunsul poate fi găsit prin raportarea investigației întreprinse asupra celor trei piese istorice : *Io, Mircea Voievod, Moartea lui Vlad Țepeș, Marele soldat*, la următoarele coordonate :

1. *Adevăr și ficțiune în teatrul istoric*

Literatura română cunoaște un adevărat curent, de mare durată și de largă opțiune, pentru inspirația din cronici, din istoria națională, de la Gh. Asachi, Grigore Alexandrescu, C. Negruzzi și V. Alecsandri, la M. Eminescu și B. Delavrancea, pînă la M. Sadoveanu și L. Blaga. Asemenea înaintașilor săi, Dan Tărchilă tinde să realizeze o mitologie românească, populată de figurile legendare ale istoriei naționale, animată de un adînc fior patriotic. Fără să denatureze adevărul istoric, înscris în cronici, și fără să se lase subjugat de document, scriitorul se adresează trecutului din perspectiva prezentului, compune scene și dă libertate fabulației în limitele admise de contextul social-politic specific epocii în care plasează acțiunea. Trecut și prezent sînt două dimensiuni care nu se contrazic în concepția artistică a dramaturgului, ci se angajează într-o continuitate firească, avînd adînci implicații social-politice.

Unii, spre exemplu, au amendat introducerea în piesa *Moartea lui Vlad Țepeș* a personalității lui Ștefan cel Mare, socotind că acest act depășește granițele adevărului istoric. Scriitorul dezvăluie adevărul asupra acestei întîlniri pe baza unor documente scoase la iveală nu demult în arhivele din Constantinopol. Întîlnirea dintre cei doi voievozi români condensează ideea unității românilor sub steagul libertății și neatîrnării gliei strămoșești și raportează trecutul la perspectiva viitorului.

„Vlad : Jur în fața noastră că de azi înainte țările noastre vor fi ca una singură !

Ștefan : Jur în fața voastră că din armatele noastre vom face o singură armată !

Vlad : Orice bucată de pămînt din Moldova să doară pînă aici, în București.

---

[1] Carandino N., *O etapă în dramaturgia istorică*. În : D. Tărchilă, *Trei piese istorice*, București, Editura Eminescu, 1977, p. 8.

Scanned with OKEN Scanner

Ștefan: Și orice știrbire a malurilor Dunării să cutremure pînă la noi, în Suceava!

Vlad, Ștefan: Jurăm! (urale).

Ștefan: Bravi locuitori ai Bucureștilor, răspîndiți-vă și duceți tuturor bucuria acestui ceas în care eu și domnul vostru ne-am legat să apărăm nu două țări, ci una singură!

Vlad: Mărturisiți copiilor voștri ce-ați auzit aici, iar jurămîntul acesta de azi să treacă din om în om și din veac în veac, pînă la marginea vremurilor"! [1]

Meritul deosebit al dramaturgului este, prin urmare, că a știut să se călăuzească, în construcția operei sale, de o viziune contemporană și actuală asupra istoriei.

2. *Personalitate și istorie*

Personajele care populează teatrul istoric al lui Dan Tărchilă sînt complexe, cu trăiri adînci și au, deci, randament estetic.

Scriitorul mută axele dramei psihologice din teatrul românesc (vezi Camil Petrescu, Lucian Blaga) în istorie. Cauzele dramei trăite de eroii săi nu mai sînt cantonate nici în hățișurile vieții conjugale, nici în incapacitatea eroilor de a se adapta la situațiile social-politice ale epocii. „Drama se află în zbaterea ce o trăiesc acele conștiințe predestinate să vegheze la viitorul țării și al neamului. *Io, Mircea Voievod*, spre exemplu, este o dramă psihologică, în care omul și voievodul sintetizează forța ce desăvîrșește puterea unui neam. Domnița Arina, fiica Măriei Sale, devine soția lui Musa Celebi, fiul lui Baiazid, pentru că ea „aparține mai mult țării decît Măriei Sale", voievodul gîndind prin acest act și prin această jertfă politică să păstreze „neștirbită moștenirea acestui pămînt românesc" „Mă tem mai mult de blestemele strămoșilor mei decît de ura celor care nu înțeleg că nu pot face altfel" [2].

În același timp, piesa *Moartea lui Vlad Țepeș* „analizează cu sagacitate resorturile interioare, structurile sufletești ale personajelor-personalități, lăsînd spectatorului satisfacția sentinței disculpatoare" [3].

---

[1] Tărchilă Dan, *Trei piese istorice*, București, Eidtura Eminescu, 1977, p. 167.

[2] Ibidem, p. 167.

[3] Romulus Vulpescu, *Moartea lui Vlad Țepeș*. În: Dan Tărchilă, *Trei piese istorice*, București, Editura Eminescu, 1977, p. 96.

Scanned with OKEN Scanner

Conflictul se desfășoară în planul ideilor ; personajele principale, Vlad Țepeș și Matei Corvin sînt purtătoare ale unor concepții politice. Ele dezbat soarta Europei medievale terorizată de amenințarea Imperiului otoman :

„Mateiaș : . . . Mahomed e destul de deștept, dacă îi e frică de idei. Pentru că tu ești mai mult o idee, decît un om. Și o idee nu se poate tăia cu sabia . . . Vrei să cred că ești, într-adevăr, nebun ?

Vlad : Și de ce sînt nebun ? Pentru că îmi ridic poporul împotriva lui Mahomed, care dă cu rîtul în hotarele mele . . .

Mateiaș : E în joc soarta Europei !

Vlad : Și țara mea nu-i Europa ? Cine v-a băgat în cap că sînt două Europe ? Una la adăpost, alta pentru pradă . . .“ [1]

Se pune în valoare aici, cu pregnanță, rolul personalității în istorie, a misiunii sale în slujirea intereselor țării și ale neamului său. Teatrul lui Dan Tărchilă capătă astfel largi implicații politice și filozofice. Dialogul dintre Vlad Țepeș și Ștefan cel Mare evidențiază, pe de o parte, carențele politicii Occidentului măcinat de interese înguste, lipsit de unitate de vederi, iar pe de altă parte, arată caracterul revoluționar și vizionar al concepțiilor politice ale celor doi conducători români, conștienți de destinul dramatic al țărilor române, situate ca avanpost în calea invaziilor străine :

„Ștefan : Harababură generală. Și-n mijloc — noi. Noi doi în coasta lui Mahomed, oprindu-l să-și facă de cap . . . Cînd își alcătuiesc atît de prost prezentul, cum să se mai gîndească la viitor ? Am rămas singuri, Vlade !

Vlad : Chiar de-ar fi să se prăbușească lumea, cît timp sînt în stare să țin o sabie-n mînă, am să mă bat, am să mă bat, am să mă bat ! [2] . . .

3. *Substanța mitică a teatrului lui Dan Tărchilă*

Autorul se înscrie, prin apelul pe care îl face la structurile mitologiei românești, în tradiția dramaturgiei naționale. Fuziunea realului cu fantasticul, „realizată pentru a clarifica unele întunecimi ale

[1] Tărchilă Dan, *Trei piese istorice*, București, Editura Eminescu, 1977, p. 96.

[2] Idem, p. 97.

acțiunii“ [1], conferă personajului Vlad Țepeș o structură baladescă. Piesa *Marele soldat,* construită în două dimensiuni, una dramatică și alta rapsodică, propune, prin faptele relatate, citirea, fără nici o urmă de retorism, a spațiilor complexe ale sufletului țărănesc, surprins în momente de grea încercare, cînd țara lupta pentru neatîrnare. Într-o scenă de front, un soldat din Transilvania, pe nume Ion, aidoma ciobanului din *Miorița,* nu vorbește despre moarte ci despre nunta lui, acolo într-un sat de pe Tîrnave.

4. *Lirismul — categorie estetică dominantă în teatrul lui Dan Tărchilă*

Dimensiunea epică a pieselor este estompată, adeseori, mai ales în *Marele soldat,* de poezia faptelor dramatice, căci povestitorul nu este un comentator ce prezintă din exterior evenimentele, ci se implică el însuși în narațiune. Întîlnirea celor doi tineri, Gheorghe și Iulia, într-un decor feeric, la marginea mării, apare încărcată de sensibilitate și lirism. Natura lirică a piesei se adîncește aici prin tehnica simbolului. Este edificatoare în acest sens imaginea pescărușilor în zorii unei zile senine. Dan Tărchilă subscrie, prin această particularitate, direcției lirice a literaturii române, în general, și a teatrului românesc, reprezentat de B. Delavrancea și L. Blaga, în special, și este în consonanță cu substanța lirică a teatrului modern european și universal, de la Ibsen și de după el, prin O'Neill și Jean Girodeaux.

5. *Limbajul poetic*

În teatrul istoric al lui Dan Tărchilă limbajul surprinde prin naturalețe, sinceritate și simplitate monumentală. „Se vorbește în genere frumos, omenește, adevărurile mari sînt expuse fără bombasticism, adevărurile mici se spun cu naturalețe“ [2].

În *Marele soldat,* de pildă, autorul subordonează limba și stilul celor trei categorii estetice pe care se țese conflictul : tragică, satirică și pitorească. Limba are o extraordinară forță de sugestie prin metaforă și prin construcții aforistice : „Nimeni nu-ți dă libertatea în dar de nuntă“ ; „Numai eu nu mă mai adun odată din risipa asta de viață“ etc. Este aici preferința clasicului pentru sobrietate și limpezime în expresie, pentru formulări concise și lapidare. Sîntem în

[1] Carandino N. În : Dan Tărchilă, *Trei piese istorice,* București, Editura Eminescu, 1977, p. 171.

[2] Valentin Silvestru. În : D. Tărchilă, *Trei piese istorice,* București, Editura Eminescu, 1977, p. 255.

fața unui text modern, căci autorul nu face abuz de arhaisme, evitînd imitația limbajului cronicăresc. „Pecetea adevărată pe drama aceasta a lui D. Tărchilă o pun episoadele ce dezvăluie sincer, cu vibrație tragică, sufletul omului simplu“ [1].

Drama istorică a lui Dan Tărchilă este expresia unui realism psihologic deosebit de convingător, iar mesajul patriotic se transmite la o cotă artistică de mare valoare.

*
* *

Interpretare de text: Consiliul de coroană (scenă din actul al doilea al piesei „Io, Mircea Voievod“)

În țesătura dramatică a piesei scena este un punct nodal și marchează momentul culminant al conflictului, cînd se confruntă, pe de o parte, idei și concepții politice și sociale, iar pe de altă parte, sînt puse în dialog personajele principale. Personalitatea marelui voievod domină scena prin calitățile de om de stat cu o mare inteligență și de conducător de țară însuflețit de un fierbinte patriotism. Este văzut aici în momentul crucial, ca domnitor diplomat și iscusit în politica internă și externă și la răscrucea trăirilor ca soț și părinte. Fragmentul concentrează ideile politice de care s-a cuprins gîndirea înțeleaptă a domnitorului Mircea cel Bătrîn, chemat să vegheze la destinul Țării Românești în momente de restriște și de grea cumpănă a istoriei. Răzbate din întreaga piesă, dar mai ales din această scenă, un adevărat cult al păcii, văzută ca un principiu de durată al politicii românești. Este legitimă setea de libertate și dorința de pace a românilor, căci „împotriva cotropitorilor își dau mîna alți cotropitori“, iar „cavalerii cruciați uită, pe drum, că trebuie să ajungă să lupte cu turcii și jefuiesc pe unde apucă“.

Ca om al timpului modern, Mircea cel Bătrîn este conștient de misiunea pe care o are în politica internațională, unde tinde a crea un „echilibru între antiteze“, un echilibru între forțele politice din Europa. Voievodul român propune convietuire pașnică înăuntrul unei lumi divizate în concepții religioase și politice diferite, sau chiar adverse. Valoarea scenei este sporită de faptul că în prezentarea acestor idei politice în formă artistică autorul nu se rezumă la transcrierea și oglindirea unor structuri istorice închise, ci proiectează concepțiile în dimensiuni mult mai înalte. Problematica dezbaterii și mijloacele de expresie pot emoționa oriunde, căci se adre-

[1] I. Cocora, *Privitor ca la teatru*, Cluj-Napoca, Editura Dacia, 1977, p. 28.

Scanned with OKEN Scanner

sează oricărui spațiu universal. În același timp, ideile politice din piesă, în stare să comunice într-o perspectivă istorică îndelungată, sînt idei general-umane. Replicile lui Mircea propun, de asemenea, meditație asupra aspirației spre ordine, echitate și umanism, în contextul bătăliilor pentru supremație duse la granițele românești de Imperiul otoman și de cavalerii creștinătății. Ele definesc intuiția politică a voievodului, orientarea lui precisă în curentele politice ale Europei contemporane. Scena conspectează, deci, într-o ambianță meditativă „un moment crucial al istoriei, politica izbînditoare de pace și măreție a lui Mircea cel Bătrîn" [1].

Din îndelungata domnie a lui Mircea cel Bătrîn autorul a reținut un episod revelator, încărcat de virtuți dramatice și de semnificații istorice. Fragmentul ales din piesă dezvăluie, totodată, vocația scriitorului pentru ordine și armonie, pentru formula clasică a gradației conflictului, de la intrigă la punct culminant și apoi la deznodămînt. Prima intervenție a lui Mircea în fața sfatului boieresc anunță tema dezbaterii, concentrată în antonimele : *pace-război*. Scena este structurată în două secvențe. În prima, concepțiile voievodului se situează în opoziție cu părerile celor trei personaje : Radu, Ioan și Sofronie ; în a doua, se confruntă ideile lui Mircea cu intervenția unui singur personaj, și anume Pater Francisc.

Mircea îi anunță pe boieri că a doua zi va trebui să primească „cu toate onorurile aici la curte, pe Musa Celebi, fratele sultanilor Soliman și Mohamed și al treilea fiu al lui Baiazid, răposatul". Replicile celor trei personaje, aduse în prima secvență, argumentează pe rînd opoziția și respingerea categorică a propunerii domnitorului.

1. *Radu :* a) Întotdeauna s-au abătut necazuri asupra țării acesteia.
   b) „La ce bun să ne intereseze soarta altora".
   c) Nu poate înțelege o prietenie între noi și păgîni.
2. *Sofronie :* a) Creștinătatea s-a unit pentru a nimici pe necredincios.
   b) Chiar Mircea l-a bătut pe Baiazid în două rînduri, făcînd să se vorbească de această izbîndă pînă departe, în toate curțile împărătești din lume.
   c) „Ar fi mare păcat în fața lui Dumnezeu, să părăsească această sfîntă luptă și să se alăture cu turcul".
3. *Ioan :* a) E un gînd nesăbuit de a-ți părăsi prietenii și a da mîna cu dușmanul.

---

[1] Valentin Silvestru. În: Dan Tărchilă, *Trei piese istorice*, București, Editura Eminescu, 1977, p. 89.

Scanned with OKEN Scanner

b) „A obosit brațul lui Mircea și nu mai poate ține spada".
c) „Ar rîde Baiazid în mormîntul lui, ar dormi liniștit, împăcat că înfrîngerea lui ar fi răzbunată".
d) Cum o să dea seama în fața prietenilor noștri ? (regelui Sigismund al Ungariei, Sanctității Sale Papa și împăratului din Bizanț).
e) Încheie dîrz, prin propunerea de a-l ucide pe Musa Celebi.

Prin capacitatea de a se detașa și de a cuprinde ideile adversarilor cu o rară putere de intuiție și sinteză, Mircea cel Bătrîn se impune ca o personalitate complexă. Celor trei intervenții li se răspunde cu o singură replică — aceea a lui Mircea, organizată spațial în șase secvențe, marcate prin indicația scenică (de două ori în fața lui Radu, de două ori în fața lui Ioan, o dată în fața lui Sofronie și o dată în fața tuturor). Se remarcă, în monologul lui Mircea (căci este un monolog patetic, o replică susținută într-un spațiu larg, de mare anvergură), profunzimea analizei judecăților interlocutorilor, capacitatea de a le asculta calm argumentele, pe care nu le respinge, ci le asumă dialectic și le include în propriul său program.

1. *În fața lui Radu :* a) Reia argumentele acestuia referitoare la faptul că talgerul cu necazurile poporului atîrnă mai greu decît cel cu bucurii.
   b) Dezvăluie decăderea imperiilor : „Împărăția Bizanțului e pe ducă ; Regatul ungurilor scîrțîie".
2. *În fața lui Ioan :* a) Își însușește ideea lui de a face o alianță împotriva cotropitorilor (cum a făcut totdeauna).
   b) Îl respinge pentru că „împotriva cotropitorilor își dau mîna alți cotropitori".
3. *Din nou în fața lui Radu :*
   a) Reia replica lui referitoare la interesul pe care trebuie să-l avem față de politica altora.
   b) Îl respinge pentru că „Focurile pe malul Dunării nu se sting niciodată, iar liniștea țării nu-i legată numai de liniștea de la hotare, ci de ceea ce se întîmplă mult mai departe de hotarele noastre".
4. *Din nou în fața lui Ioan :*
   a) Reia susținerea că este nesăbuit gîndul voievodului și că a obosit brațul lui.
   b) Pentru pace în țară a luptat de cînd s-a urcat pe tron și consideră că „e mult mai ușor să cîștigi zece victorii pe cîmpul de luptă, decît să faci o singură pace fără vărsare de sînge".
   c) Nu merită să murim pentru cei pe care nu-i interesează soarta țării noastre.

Scanned with OKEN Scanner

5. *În fața tuturor :* Mircea respinge propunerea lui Ioan de a-l ucide pe Musa Celebi, deoarece acesta este oaspete în țară.
6. *Către Sofronie :* Crede că argumentele lui pot fi neglijate fiindcă de treburile țării trebuie să se ocupe domnitorul.

Cea de-a doua parte a scenei se constituie ca un sistem de replici scurte între Mircea și Pater Francisc, adus în prim plan tocmai pentru a „anula" atitudinea voievodului față de Sofronie — reprezentant al feţelor bisericești. Acest personaj vine să accentueze argumentele aduse de Sofronie, prin care să împiedice hotărîrea domnitorului de a încheia pace și prietenie cu turcii.

a) Este împotriva lui Dumnezeu această hotărîre a lui Mircea.
b) Domnitorul nesocotește alianța cu Ungaria, cu veneţienii, cu Papa.
c) Îi propune voievodului să se unească cu creștinătatea în organizarea unei noi cruciade împotriva turcilor.
d) Face apel la conștiința domnitorului de a nu-și trăda prietenii.

Replicile prompte, tăioase ale lui Mircea îl înving pe Pater Francisc, care, dezarmat, ajunge la concluzia pe care o conţinea replica lui Mircea adresată lui Sofronie : „Sînt fericit că nu sînt decît un slujitor al lui Dumnezeu, pentru că slujitorii cerului nu se amestecă în treburile lumești".

Răspunsurile lui Mircea sînt construite aici cu o formidabilă densitate și precizie, creînd necontenit surprize. Eroul aduce informaţii și fapte care desenează o perspectivă tot mai largă, mai generală și mai cuprinzătoare. Cînd Pater Francisc îi spune lui Mircea că Sigismund al Ungariei se va mînia și se va răzbuna în cazul în care el va încheia pace cu turcii, voievodul îi arată tratatul pe care l-a încheiat cu Vladislav, regele Poloniei ; cînd Pater Francisc arată că este doar un slujitor al bisericii și, de fapt nu-l interesează treburile țării, Mircea îi aduce scrisoarea de trădare pe care el a scris-o către Sigismund. În aceste momente glasul lui Pater pieri, pentru ca în minutul următor să constate cu bucurie că apa rîului în care a căzut scrisoarea a șters ce era scris. Mircea continuă jocul loviturilor de teatru pe care i le dă adversarului și prin care-l supune definitiv. După ce Pater Francisc răsuflă ușurat fiindcă n-a fost desconspirat, Mircea îi amintește de propunerea pe care i-a făcut-o înainte cu o lună de a da Episcopiei catolice satul Comănești. Acest joc alternativ al stărilor sufletești prin care trece interlocutorul, de la durere și deznădejde la bucurie, se încheie cu propunerea lui Mir-

Scanned with OKEN Scanner

cea ca Pater Francisc să plece imediat în satul Comănești, dar să fie însoțit de doi oameni din garda domnitorului.

Forța dialogului rezidă din organizarea sistemului de replici conform gradației raționamentelor aduse pentru demonstrarea unei teze. Autorul echilibrează, cu mare forță de expresie, mersul punctelor de vedere, ținînd vie mereu tensiunea, lăsînd spațiu liber de exprimare a celor mai diferite opinii pe care voievodul le ascultă, le cerne, le asumă, motivînd, în raport cu ele, actul deciziei finale.

Propozițiile au nervozitate și transcriu foarte expresiv dialectica unor gîndiri și viziuni politice precis individualizate, pe care voievodul le stăpînește prin profunzimea și complexitatea analizei și a judecăților. Propoziția are contradicții interioare, este bogată în sensuri, e dinamică și transcrie judecăți așezate în cadrul frazei după tehnica zigzagului. Limbajul este maximal, are virtutea conciziei și aduce aminte de forma condensată a proverbului și a maximei. Autorul propune astfel o adevărată meditație asupra valorii instructive și afective a propoziției, mai ales în replicile voievodului.

Replica lui Mircea cel Bătrîn cu care se încheie această scenă și care se vrea un răspuns la întrebarea fiului său Mihail, referitoare la iubirea ce o poartă boierii pentru domnitor, e sculptată într-un limbaj condensat, ce amintește de exprimarea aforistică : „Mă iubesc tot atît de mult, dar mă înțeleg mai puțin, pentru că nu gîndesc mai departe de mînerul sabiei, pe care sînt gata s-o scoată din teacă în orice prilej. Dar ei uită că teaca a fost făcută pentru ca să putem purta sabia la cingătoare, fără să ne tăiem noi înșine în ascuțișul ei". Cîtă filozofie în acest limbaj îmbrăcat în haina de sărbătoare a metaforei !

Teatrul istoric al lui Dan Tărchilă are, prin urmare, o valoare deosebită, pentru că exprimă concepții naționale cu putere de a lumina dincolo de chingile timpului fizic și, ale spațiului istoric. *Io, Mircea Voievod*, *Moartea lui Vlad Țepeș* și *Marele soldat* nu sînt doar drame istorice, ci, mai degrabă, sînt piese filozofice și politice avînd ca subiect istoria.

Opera lui Dan Tărchilă trebuie privită, așadar, ca una dintre cele mai interesante experiențe artistice din dramaturgia românească de azi. Prin ea se ridică la cote de mare înălțime funcția educativă a teatrului, care este pus, astfel, în armonie cu țelurile definite de istoria teatrului național, dar și de politica P.C.R. de formare a omului nou, cu o înaltă conștiință revoluționară.

Scanned with OKEN Scanner

D. PERSPECTIVA STILISTICĂ

Dacă analizăm cele două intenţii ale limbajului, precizate de T. Vianu: „tranzitivă şi reflexivă", remarcăm faptul că fiecare vorbitor are o atitudine creatoare faţă de cuvînt, atît în ceea ce priveşte acordul între el şi mesajul pe care vrea să-l transmită, cît şi referitor la expresivitatea comunicării, de aceea „stilul este expresia unei individualităţi, ... a unei personalităţi" [1]. Este adevărat că scriitorul, prin opera sa, recurge la limba comună, dar el are capacitatea extraordinară să abordeze acele mijloace lingvistice care să declanşeze emoţii artistice, „să deştepte imagini sensibile în fantazia auditoriului", cum precizează T. Maiorescu [2]. Stilul, ca modalitate de comunicare expresivă a unui conţinut de gîndire se exprimă prin atitudinea pe care o ia scriitorul faţă de materialul furnizat de limbă. De aceea studierea textului literar din unghiul de vedere al capacităţii scriitorului de a infuza cuvintelor obişnuite expresivitate oferă posibilitatea de a sublinia originalitatea şi individualitatea creatoare a scriitorului. Aceasta pentru că un cuvînt izolat, desprins de context, nu spune nimic deosebit, valoarea lui expresivă este dată prin combinarea lui în structuri noi, neaşteptate şi deosebite de limbajul comun. Arghezi spunea că stilul este un meşteşug, care îţi dă cheia unei tot mai mari expresivităţi, realizînd nuanţe noi, în cuvinte, însufleţind construcţiile gramaticale, contextul, fraza. Apare firesc atunci ca analiza stilistică, operată asupra textului „pornind de la unităţi lingvistice, de la construcţii repetate, normale, uzuale în limbă să desprindă procesul inovator prin care cuvintele comune se regenerează în context, prin care faptele de invenţie depăşesc elementele lingvistice de repetiţie, care şi-au diminuat valoarea reflexivă" [3].

Bogăţia de semnificaţii a textului literar poate fi descoperită pornindu-se de la nivelul limbajului poetic, aşa încît analiza stilistică, partea integrantă a analizei literare, oferă drumurile sigure de acces spre inima edificiului operei, stabileşte modul în care limba

---

[1] T. Vianu, *Arta prozatorilor români, vol. I*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1966, p. 11.

[2] T. Maiorescu, *Critice*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1966, p. VIII, Prefaţă de P. Georgescu.

[3] S. Stati şi Gh. Bulgăr, *Analize sintactice şi stilistice*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1970, p. 155.

Scanned with OKEN Scanner

comună, ca material al operei, devine formă și în ce constă originalitatea acestui proces de integrare. Un detaliu bine reperat ne va da, așadar, cheia operei, ne va conduce spre rădăcina ei, iar pe temeiul acesteia urmează să revenim la celelalte detalii și să le verificăm gradul de concordanță cu ființa și sensul ansamblului. Acest „du-te-vino, de la periferie spre centru și de aici din nou la periferie, sau de la un detaliu la întreg și apoi la celelalte detalii, constituie faimosul cerc filologic, variantă a cercului înțelegerii și e definit de Schleiermacher și Dilthey și preluat de Spitzer“ [1].

Demersul analizei textului, deschis prin metoda stilistică, își fixează ca scop atingerea nucleului intim al operei, a ceea ce Sainte-Beuve numea „resortul principal“, „motorul necunoscut, centrul și vatra inspirației superioare, monada inexprimabilă“ [2]. Acordarea, în acest caz, priorității dimensiunii stilistice a operei, nu trebuie înțeleasă ca o interpretare izolată a formei de conținut, căci nivelul stilistic al operei se raportează la celelalte dimensiuni, în special la atitudinea sufletească și la concepția ideologică din care izvorăște opera. Nivelul stilistic trebuie interpretat ca parte dintr-un întreg, ca subsistem în cadrul unei structuri organice, de ansamblu și sintetizatoare, „căci opera literară nu este cu adevărat structură decît în măsura în care un sistem verbal coerent, coincide în mod savant și cît mai armonios posibil cu substanța și forma viziunii tematice“, cum se exprimă Dehennin E. [3]. Este, deci, cunoscut faptul că toate nivelurile operei contribuie la organizarea și funcționarea întregului și între ele se stabilesc relații de interdependență. Interpretarea textului din perspectiva stilistică nu se rezumă la sesizarea și enumerarea procedeelor stilistice, ci urmărește dacă aceste mijloace slujesc sau nu conținutului operei, „dacă structura realizată este o armonie sau o monstruozitate“ [4]. Un stilistician de mare prestigiu, Damaso Alonso, definind opera ca semn, preia semnificația semnului conceput de F. de Saussure, în sensul de semnificant și semnificat. După opinia lui în interpretarea operei „nu interesează nici numai semnificantul, nici numai semnificatul, ci relația lor“ [5]. Aceste considerații propun concluzia că analiza sti-

---

[1] N. Rață-Dumitriu, *Critica stilistică*. În : *Analiză și interpretare*, București, Editura științifică, 1972, p. 35.

[2] Sainte-Beuve, *Portrete literare*, București, 1967, p. 545.

[3] Apud, N. Rață-Dumitriu, *Critica stilistică*. În : *Analiză și interpretare*, București, Editura științifică, 1972, p. 60.

[4] Ibidem, p. 60.

[5] Ibidem, p. 62.

Scanned with OKEN Scanner

listică trebuie să țină seama de faptul că opera nu trăiește decît ca fenomen unic, ca un organism viu țesut din nivele verticale și orizontale. Trebuie să mai precizăm că analiza din perspectivă stilistică, propusă de noi se referă la sensul restrîns al noțiunii de stil ce constă în interpretarea faptelor de limbă (elemente de vocabular, de gramatică) și analiza sensului figurat al cuvintelor, fără să trasăm o delimitare strictă, ostentativă față de sensul larg al stilului, conceput ca mod de reprezentare a realității. Această operare cu primul sens al noțiunii de stil este explicabilă, pentru că stilul trebuie definit în primul rînd ca un fapt de limbă, un semn poetic, prin care un conținut se constituie în ființa operei. Din acest punct de vedere se poate vorbi de stilistică lingvistică (interpretarea faptelor de limbă) și de stilistică poetică (evidențierea modalităților de realizare a limbajului figurat). În acest sens, lucrările lui T. Vianu (*Arta prozatorilor români,* 1966 și *Studii de stilistică,* 1968 etc.) rămîn adevărate modele.

Cercetătorul stilului unui scriitor trebuie să observe faptele de stil caracteristice, adică pe cele frecvente, și să stabilească legătura dintre ele, pînă în momentul în care totalitatea lor se dezvăluie expresiv pentru felul de a fi al scriitorului, pentru ideile, sentimentele și atitudinile lui. Reținem aici faptul că aplicarea metodei stilistice în interpretarea textului literar evidențiază paleta de culori cu care operează scriitorul, îi selectează și-i amplifică vocile, construiește căi de acces spre inefabilul poetic. Dacă ne referim la pluridimensionalitatea operei literare, conchidem cu T. Vianu, care consideră că metoda stilistică este una din metodele de apropiere intimă de opera literară, este cale prin care i se dezvăluie operei o dimensiune importantă, definitorie, dar nu unică.

Aplicînd metoda stilistică în interpretarea textului literar, vom evidenția fenomenele de limbă și stil definitorii pentru opera respectivă prin care scriitorul se definește ca individualitate creatoare. Din perspectiva stilisticii lingvistice vă propunem interpretarea poeziei *Negru* de G. Bacovia, iar din perspectiva stilisticii poetice, tema *Dimensiunile metaforei în poezia blagiană a autodefinirii.*

1. G. BACOVIA – „NEGRU"

În peisajul liric românesc din perioada interbelică, G. Bacovia inaugurează o dimensiune nouă. După poezia tonică a lui G. Coșbuc, după lirismul melancolic al lui Șt. O. Iosif, versul bacovian aduce un cîntec de jale, ce introduce în poezia românească o melodie stranie. Prin versurile sale se creează, așa cum arată E. Lovinescu, „o

Scanned with OKEN Scanner

atmosferă de copleşitoare dezolare, de toamne reci cu ploi putrede . . . o atmosferă de plumb, în care plutește obsesia morții și a neantului, o descompunere a ființei organice“ [1].

„Compozitor în vorbe și pictor în cuvinte“ [2], Bacovia este poetul culorilor depresive (gri, violet, galben, negru etc.). Un exemplu elocvent, în ceea ce privește funcția expresivă a culorii în viziunea bacoviană, ni-l oferă poezia *Negru :*

„Carbonizate flori, noian de negru . . .
Sicrie negre, arse, de metal,
Vestminte funerare de mangal,
Negru profund, noian de negru . . .

Vibrau scîntei de vis . . . noian de negru,
Carbonizat, amorul fumega —
Parfum de pene arse, și ploua . . .
Negru, numai noian de negru . . .“

Cele două strofe ale poeziei definesc, asemenea poeziilor *Plumb* și *Lacustră*, atmosfera specifică din versul lui Bacovia. Poetul știe să subordoneze, și în această poezie, fiecare fapt de limbă unei sarcini poetice, în așa fel ca dramatica și vocabularul să primească roluri precise în crearea atmosferei din poezie. Interpretarea poeziei se realizează din unghiul de vedere al următoarelor nivele : vocabular, fonetică, morfologie și sintaxă.

— Din punctul de vedere al lexicului se pot desprinde mai multe concluzii, menite să evidențieze originalitatea creației bacoviene. În cele două strofe ale poeziei se află 23 de cuvinte, care se repetă așa încît întreaga poezie cuprinde 40 de cuvinte. (Cuvîntul *negru* se repetă de 7 ori, se angajează apoi în repetiție sinonimele lui : *sicrie, funerar, carbonizat, ars ;* iar prepoziția „*de*“ se repetă de 8 ori). Dacă urmărim componentele vocabularului observăm că sînt 9 neologisme, care în circulație devin 10 ; din fondul principal de cuvinte fac parte 12 cuvinte, iar în circulație apar de 25 de ori, un singur arhaism se repetă de 4 ori, iar un termen științific apare o singură dată. Se poate trage concluzia că G. Bacovia vehiculează voit cu cel mai redus volum lexical, ceea ce corespunde conținutului te-

---

[1] Lovinescu E., *Scrieri I (Critice)*, București, Editura pentru literatură, 1969, p. 404.

[2] Pétroveanu M., *George Bacovia*, București, Editura pentru literatură, 1969 (se ocupă pe larg de această problemă).

Scanned with OKEN Scanner

matic al poeziei sale şi mesajului pe care vrea să-l transmită cititorului. Atmosfera de apăsare sufletească, de monotonie şi plictis este sugerată prin repetarea obsesivă a aceloraşi cuvinte. Se repetă cuvinte-cheie care exprimă neliniştea, durerea şi dezolarea poetului :

a) Culoarea *negru*, exprimată direct sau prin sinonime : *noian de negru, carbonizate flori, negru profund, sicrie negre, vestminte funerare, carbonizat amorul fumega* etc.

b) Acţiuni contrase în verbe la mod nepersonal, prin care se sugerează distrugere, moarte : *sicrie arse, amor fumegînd, parfum de pene arse.*

c) Motivul ploii.

Cuvintele noi, nu-s cuvinte căutate, nobile, ci sînt uzuale, obişnuite : *funerar, profund, metal, amor, parfum* etc. Găsim şi în această poezie cuvinte specifice bacoviene : *carbonizat, negru, sicriu, funerar, parfum.*

— Stratul fonetic oferă posibilitatea unor noi argumente prin care susţinem că această operă este o poezie de atmosferă şi adînceşte sentimentul dezolării, exprimat în poezia program *Plumb*. Deşi unii critici cred că interpretarea poeziei prin semnificaţiile sistemului fonetic ar fi un lucru facil, considerăm că în cazul poeziei bacoviene vocalele şi consoanele au funcţie estetică. Înainte de a aborda din acest punct de vedere poezia *Negru* de Bacovia, ni se pare oportună precizarea semnificaţiilor vocalelor în viziunea lui Rimbaud. El arată că vocala „*e*“, spre exemplu, este simbolul *albului* şi i-ar sugera poetului imagini ca : pînze albe, gheţari, regi albi. Asociind aceste păreri la faptul că „*e*“ este o vocală metalică, ce sugerează duritate, stridenţă, răceală, înţelegem de ce în poezia *Negru* de Bacovia ea are cea mai mare frecvenţă (de 25 de ori). Corespondenţa între părerea poetului francez despre vocala „*a*“ şi frecvenţa ei la Bacovia (de 20 de ori) se explică prin aceea că ar putea sugera descompunerea materiei, căci „*a*“ reprezintă *brunul* şi-i sugerează lui Rimbaud golf greu de umbră, durere, amărăciune etc. Sentimentul de dezgust este sugerat, în poezia *Negru* şi prin frecvenţa vocalei „*i*“ (apare de 15 ori). După Rimbaud, vocala „*i*“ înseamnă *roşu*, şi-i sugerează : sînge, ftizie etc. [1]. Frecvenţa consoanelor în această poezie, mai ales a consoanei „*n*“ (repetată de 24 de ori), sau a lui „*m*“, creează o melodie surdă, şoptită. Ideea este susţinută şi de ponderea mai mare care o au consoanele surde, faţă de cele sonore. Uneori se simt dezacorduri stridente, create prin marea frecvenţă a consoanei „*r*“ (de 19 ori) şi a consoanei „*g*“ (de 8 ori). Aici se înscrie şi repe-

[1] Itu I., *Structura operei* (aflată în lucru la Editura Meridiane).

Scanned with OKEN Scanner

tarea vocalei „o“ (de 10 ori), care reprezintă pentru Rimbaud *vînătul* și-i sugerează o melodie stranie.

— În ceea ce privește stratul gramatical observăm că Bacovia l-a înzestrat cu deosebite funcții expresive. Din punct de vedere statistic reținem gruparea categoriilor gramaticale astfel : 11 substantive, 4 adjective, 3 verbe, 3 adverbe, 1 prepoziție și 1 conjuncție.

Rezultă, din frecvența mare a substantivului, ideea că tabloul e conceput static, ceea ce definește din nou o atmosferă monotonă. Majoritatea sînt substantive concrete : *flori, sicrie, metal, vestminte, pene.*

Substantivele abstracte sînt puține : *noian, vis, amor.* Tocmai prin această raportare voită la concret, la imediat, deci la banal, se exprimă starea de plictiseală și monotonie, care exclude meditația propusă prin substantive abstracte. Unele substantive sugerează aspirația de a depăși această condiție, de a ieși din monotonie (*flori, amor, scîntei, parfum*), dar altele, cele mai multe, cuprind durere, deznădejde *(sicrie, metal, mangal, pene, noian).* Se observă însă că determinările substantivelor din prima categorie au rolul de a estompa lumina din ele, de a le proiecta în aceeași atmosferă lugubră (*flori carbonizate, amorul fumega, parfum de pene arse*). Strofa I nu are nici un verb, dar în cea de-a doua strofă sînt 3 verbe *(vibrau, fumega, ploua).* Penuria de verbe sugerează de asemenea monotonia, care poate duce la nevroză. De fapt, cele trei verbe nu exprimă o mișcare intensă, căci sînt verbe cu un dinamism firav, avînd darul de a neutraliza acțiunea, de a transforma mișcarea într-o plutire, ca în mișcările obsesive ale suprarealismului. Toate cele trei verbe sînt la imperfect, timpul cel mai puțin activ, expresia atemporalității. Prin criza spațiului și a timpului sugerate de imperfectul verbului se adîncește starea de incertitudine, de apăsare sufletească.

Adjectivul și adverbul potențează calitățile numelui și ale mișcării și au funcție stilistică de epitet apreciativ, cu valoare coloristică *(carbonizate flori, sicrie negre, vestminte funerare, negru profund).* Uneori, prin inversiune, accentul cade pe epitet *(carbonizate flori).* Verbul la participiu devine adjectiv, cu valoare expresivă *(pene arse).* Prin toate se relevă durerea, dezolarea, setea de neant. Ca și în alte poezii, adjectivul își schimbă categoria gramaticală și devine substantiv. Intră astfel în sintagme „cheie“ cu valoare de metaforă : *„noian de negru“*. Izolarea acestor sintagme de restul textului, prin virgulă, precum și așezarea lor în rimă și fixarea unei simetrii perfecte, corespunde viziunii poetului de a sugera atmosfera grea, apăsătoare, de urît sufletesc. De fapt, procedeul de a crea metafore prin sintagme (substantiv+prepoziție) este frecvent în versul

Scanned with OKEN Scanner

bacovian : *vestminte de mangal, scîntei de vis, parfum de pene arse* (în poezia *Negru*) ; *flori de plumb, coroane de plumb, aripile de plumb* (în poezia *Plumb*). Repetarea obsesivă a prepoziției „*de*“ dezvăluie aceeași austeritate.

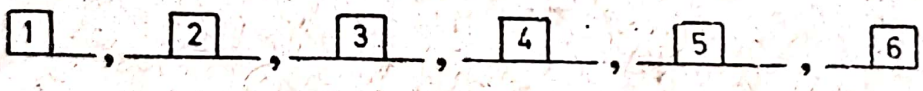
— Sintaxa în versul bacovian este subordonată atmosferei și trăirilor sufletești exprimate în poezie. De aceea propozițiile sînt scurte, eliptice de predicat. În prima strofă, spre exemplu, avem 6 propoziții și toate eliptice de predicat, căci îl subînțelegem pe verbul „*a fi*“.

În strofa a doua avem 7 propoziții din care doar trei au predicat. Accentul în propoziție cade pe subiect, nu pe predicat (*sicrie, vestmînt, noian, flori, scîntei, amor, parfum*). Doar într-o singură propoziție lipsește subiectul, fapt explicabil deoarece predicatul se exprimă prin verb impersonal : *ploua*. În propoziție domină determinările atributive : *noian de negru, sicrie negre, arse, de metal, vestminte funerare, de mangal*, fiind atribute substantivale prepoziționale (majoritatea), sau atribute adjectivale. Monotonie și plictis se sugerează și prin aceste determinări alcătuite parcă după un șablon.

Frazele sînt alcătuite doar din propoziții coordonate, juxtapuse, ceea ce confirmă existența unui tablou static, a unei atmosfere apăsătoare, ca efect al monotoniei. Desfășurarea plană, în aceeași linie a raporturilor dintre propoziții, creează uniformitate. Iată analiza raporturilor dintre propoziții din prima strofă :

„Carbonizate flori, noian de negru,
Sicrie negre, arse, de metal,
Vestminte funerare de mangal,
Negru profund, noian de negru“.

Schema frazei :



Coordonatele copulative au valoare stilistică deoarece nu sînt numai propoziții asociate, ci sînt enumerative, sugerînd și pe această cale monotonia și obsesia. Conjuncția „*și*“ nu are numai rolul de a lega două propoziții coordonate, ci marchează un crescendo, prin care se potențează dezolarea poetului (*. . . și ploua*). Virgula și punctele de suspensie au de asemenea valoare stilistică, pentru că traduc, fie dorința poetului de a accentua trăirile, prin izolare, fie amărăciunea și dezgustul său (*„Carbonizat, amorul fumega ; Parfum de pene arse și ploua . . .“*). Tabloul este perceput cu ajutorul imaginilor vizuale și uneori olfactive, prin care se mărește impresia și se dilată realitatea, ca un ecou firesc al trăirilor adînci ale poetului.

Scanned with OKEN Scanner

Poezie scurtă, mimetică, definește atmosfera specifică a operei bacoviene și trădează, prin geamătul ei, zbaterea unui poet profund, interiorizat, cu o adevărată vocație lingvistică. În versul lui Bacovia „gramatica, chiar și arida gramatică devine ceva semănător unei vrăjitorii evocatoare, cuvintele reînvie în carne și oase : substantivul în măreția sa substanțială, adjectivul vestmînt transparent care-l încearcă să-l coloreze și verbul, îngerul mișcării . . .“ [1].

2. L. BLAGA : DIMENSIUNILE METAFOREI ÎN POEZIA AUTODEFINIRII

a. *Metafora în viziunea lui L. Blaga*

Problema metaforei a ocupat spații largi în lucrările esteticienilor români și străini, preocupați să se exprime asupra specificului literaturii ca artă a cuvîntului. T. Vianu dezbate adeseori problema metaforei, revelator fiind în acest sens textul din volumul *Studii de stilistică*, în care cercetează metafora ca un concept estetic, referindu-se nu numai la originile ei, ci, mai ales, la funcțiile pe care metafora le îndeplinește în realizarea limbajului poetic. Deși se referă și la funcțiile filozofică și psihologică ale metaforei, esteticianul se simte atras, în primul rînd, de valoarea ei estetică. În cadrul acestui concept T. Vianu vorbește de funcția sensibilizatoare, de metafora și adîncimile disimulate ale eului, metaforă ca mijloc al potențării impresiei, de funcția unificatoare a metaforei [2]. Interpretarea textului literar prin deslușirea sensurilor metaforei trebuie să țină seama de faptul că metafora este procedeul stilistic unificator și sintetizator. Ei i se subordonează, după părerea lui T. Vianu celelalte procedee stilistice pe care le asimilează : comparația, personificarea, alegoria, parabola, fabula, ghicitoarea, căci „metafora este produsul unei substituiri în expresie, desemnarea unui obiect prin alt termen decît acela care îi este propriu“ [3]. Referindu-se apoi la metafora poetică, T. Vianu arată că aceasta „este o structură semantică adîncă, adică una compusă din două planuri, dintre care unul este exprimat, iar celălalt este latent și profund, unul este aparent, iar celălalt este ascuns“ [4].

---

[1] Apud Șt. Munteanu, *Stil și expresivitate poetică*, București, Editura științifică, 1972, p. 150.

[2] T. Vianu, *Problemele metaforei*. În vol. : *Studii de stilistică*, București, Editura didactică și pedagogică, 1968, p. 301—363.

[3] *Ibidem*, p. 372.

[4] *Ibidem*, p. 374.

Fiind o structură semantică adîncă, metafora poetică este mai greu de descifrat, iar interpretarea ei nu poate fi niciodată elucidată complet. T. Vianu s-a ocupat apoi și de metafora simbolică, arătînd că ea posedă valoarea artistică cea mai înaltă. Aceasta implică o comparație, „dar una care se face între o impresie dată și una rămasă vagă și, ca atare, cu neputință de formulat printr-un termen univoc și precis“ [1]. Perspectiva metaforei simbolice nu este închisă, ci ilimitată sau infinită. Ea mijlocește lucrarea cea mai productivă a imaginației și produce prin nedeterminarea ei sugestivă, „starea poetică prin excelență“ [2].

Am insistat asupra conceptului de metaforă în viziunea lui T. Vianu, pentru a evidenția, în paralelă, concepția blagiană asupra acestui procedeu stilistic. În viziunea lui L. Blaga metafora are un dublu scop, atît de a realiza funcția expresivă a limbajului, cît și de a conține o valoare cognitivă. G. Călinescu este de părere că metafora blagiană, în loc să fie un accident ornamental, e o modalitate substanțială de a percepe universul. L. Blaga consideră că opera de artă este o metaforă și că poezia sa merge spre esențial tocmai prin abstractizare și stilizare metaforică. Poetul este convins că adevărul ascuns al lucrurilor se exprimă în poezie prin metaforă, care revelează esența realității. Metafora, în viziunea lui Blaga are și un înțeles mai larg, nu numai de procedeu stilistic, căci ea este instrumentul principal în cunoașterea și exprimarea realului, este substanță, nu numai formă. Prin metaforă se realizează în opera lui Blaga o adevărată aventură a cunoașterii, iar poezia devine un exercițiu spiritual, o modalitate de explorare a lumii prin sensibilitate poetică.

În studiul : *Geneza metaforei și sensul culturii,* din *Trilogia culturii,* poetul filozof deosebește două tipuri de metafore :

a) Metafore plasticizante, care „se produc, în cadrul limbajului, prin apropierea unui fapt de altul, mai mult sau mai puțin asemănător, ambele fapte fiind de domeniul lumii date, închipuite, trăite sau gîndite. Apropierea dintre fapte sau transferul de termeni de la unul asupra celuilalt se face exclusiv în vederea plasticizării unuia din ele“ [3]. Metaforele plasticizante, spune în continuare Blaga, nu îmbogățesc cu nimic conținutul ca atare al faptului la care ele se referă, ele sînt destinate să evidențieze dimensiunea concretă a unui fapt, pe care cuvintele, pur descriptive

---

[1] T. Vianu, *Problemele metaforei.* În vol : *Studii de stilistică,* București, Editura Didactică și Pedagogică, 1968, p. 363.

[2] Idem.

[3] Blaga L., *Trilogia culturii,* București, Editura pentru literatură universală, 1969, p. 276.

Scanned with OKEN Scanner

„mai mult sau mai puțin abstracte, nu-l pot cuprinde în întregime ... metaforele plasticizante sînt chemate să completeze și să răzbune neputința expresiei directe, sau, mai precis, să facă de prisos infinitul expresiei directe“ [1].

b) Metaforele revelatorii „sporesc semnificația faptelor la care se referă, sînt destinate să scoată la iveală ceva ascuns, chiar despre faptele pe care le vizează, încearcă, într-un fel, revelarea unui mister“ [2]. Pentru a diferenția cele două tipuri de metafore, reținem din studiul lui L. Blaga aceste exemple :

a) Metaforă plasticizantă : „În joc cu piatra cîte-un val
Și-arată solzii de pe pîntec“.

b) Metaforă revelatoare : „Soarele, lacrima Domnului,
Cade în mările somnului“ [3].

(Este vorba, aici, de un asfințit marin.)

Se știe că poetul L. Blaga va opera mai ales cu metafore revelatoare, bazate pe analogie, dar diferită de simpla asemănare. Gîndirea prin analogie permite surprinderea corespondențelor dintre obiecte, iar scînteia ce iscă metaforă e mai puternică dacă termenii comparației sînt mai îndepărtați. Unii au afirmat chiar că apropierile între obiecte și fenomene, pe care le face L. Blaga, sfidează logica și implică o doză de absurditate. În concepția lui metafora devine fabulație și compune gîndirea mitică, mitul fiind fabulație inventată, spre a exprima realități inefabile. De la metafora revelatoare se ajunge la simboluri, prin cuprinderea într-o imagine a unui complex de fenomene, pentru care exprimarea analitică ar necesita precizări infinite.

b. *De la comparație la metaforă, în poezia autodefinirii*

În poezia blagiană metafora traversează un drum ascendent, de la forma ei plasticizantă, apropiată de comparație, la metafora revelatoare și apoi la simbol.

Poezia cu valoare programatică : „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii“, care deschide primul volum de versuri, *Poemele luminii*, definește concepția artistului despre poezie și misiunea poetului, printr-o condensare metaforică, organizată pe tehnica antitezei dintre viziunea sa și a altora :

---

[1] Blaga L., *Trilogia culturii*, București, Editura pentru literatură universală, 1969, p. 277.

[2] Ibidem, p. 279.

[3] Ibidem, p. 281.

Scanned with OKEN Scanner

— Viziunea poetului : „Eu nu ucid / cu mintea tainele ce le-ntîlnesc / în calea mea / în flori, în ochi, pe buze, ori morminte" /.

— Concepţia altora : „Lumina altora / sugrumă vraja nepătrunsului ascuns / în adîncimi de întuneric".

Poetul susţine, prin urmare, că el nu tratează universul inspiraţiei, cu „uneltele" raţiunii, fiindcă ar însemna să ucidă vraja poetică, în timp ce alţii, operînd prin raţiune şi prin gîndire logică, distrug farmecul şi sensibilitatea „corolei de minuni a lumii". Metaforele create aici susţin ideea că poetul nu trebuie să descopere tainele universului, ci misiunea lui este de a potenţa misterele, de a le transforma în „neînţelesuri şi mai mari". Comparaţia între misiunea poetului şi rostul luminii difuzată de lună are nu numai farmecul ineditului, dar este şi un exemplu că în viziunea blagiană comparaţia urcă vizibil la metaforă. Un argument în plus la această idee este şi ultima strofă din poezia *Poeţii* : „Ei tac ca roua. Ca sămînţa. Ca un dor. / Ca apele ei tac, ce umblă subt ogor, / şi-apoi sub cîntecul privighetorilor / izvor se fac în rarişte, izvor sonor". Prin aceste comparaţii, cu valoare metaforică, autorul surprinde etapele procesului de creaţie şi arată că poetului i se cere multă muncă, dar mai ales o anume chemare, căci opera de artă este rodul căutărilor, al frămîntărilor sufleteşti, al trăirilor înalte. Gradaţia comparaţiilor, de la concret spre abstract traduce etapele creaţiei artistice, din momentul căutărilor, al selectării materialului, pînă la rodire şi apoi la maturitate artistică, ce presupune transfigurarea motivelor ce compune universul inspiraţiei, în bijuterii poetice, în cîntec înălţător.

Fazele creaţiei artistice, concentrate în aceste versuri pot fi sintetizate astfel :

a) Pregătirea operei = de la realitatea obiectivă spre operă ;

b) Procesul creator propriu-zis = inspiraţia, invenţia, munca artistului, duce la crearea operei de artă ;

c) Finalizarea operei = prin transfigurarea realităţii, opera de artă devine o nouă realitate, o realitate sensibilă [1].

Cu poezia *Stihuitorul* intrăm din nou în laboratorul de creaţie al poetului şi înţelegem raportul dintre opera de artă şi universul inspiraţiei. Cele 9 versuri, concentrate într-o singură strofă, dezvăluie, prin metafore revelatoare, travaliul artistic, ce constă în munca pe care o depune poetul pentru transfigurarea realităţii de la care porneşte creaţia sa. Metaforele create aici au o poziţie

[1] Vezi, în acest sens, T. Vianu, *Estetica*, Bucureşti, Editura pentru literatură, 1968, p. 252—277.

Scanned with OKEN Scanner

„cheie“ și se organizează în gradație ascendentă, potrivit cu succesiunea etapelor creației artistice :

— *tălmăcesc* („Chiar și atunci cînd scriu stihuri originale / nu fac decît să tălmăcesc“ /) ;

— *traduc :* („Traduc întotdeauna. Traduc / în limba românească / un cîntec pe care inima mea / mi-l spune, îngînat suav, în limba ei“) ;

— *floare :* („Numai astfel stihul are un temei / să se-mplinească și să fie floare“ /).

Dacă urmărim aceste metafore, observăm că în prima etapă a elaborării operei, poetul depune o muncă de selectare și ordonare a materialului, a informațiilor, pe care le subordonează concepției sale (tălmăcesc). Procesul de creație presupune efort și-l angajează total pe artist, căci el este chemat să transfigureze datele realității, să le filtreze prin gîndirea și sensibilitatea lui, să le transforme în așa fel încît să creeze o nouă realitate. („Traduc / în limba românească / un cîntec pe care inima mea / mi-l spune . . .“ /). Numai printr-un proces amplu de trăire și transfigurare opera de artă se poate adresa sensibilității noastre, fiind o expresie a frumosului (să fie cîntec și să fie floare). Prin urmare, datele universului inspirației sînt doar puncte de plecare pentru opera de artă, personalitatea artistului le conferă capacitatea de a transmite un mesaj estetic, de a deveni valori eterne.

Prin metaforele revelatorii, cu un caracter mai dinamic, poetul revine, în poezia *Fîntînile,* la trăsăturile specifice ale actului de creație artistică, subliniind misiunea poetului de a prelucra, prin muncă asiduă, datele lumii obiective, de a le transforma în cîntec, prin care să se adreseze sensibilității cititorului : „Sapă, frate, sapă, sapă, / Pînă cînd vei da de apă / . . . / Prinde tu-n adînc izvoare / de sub strat stihie blîndă. / Să s-aleagă din argilă / ochiuri lucii de izbîndă“ /.

Repetarea metaforelor simbol („Sapă, numai, sapă, sapă / Pînă dai de stele-n apă“ /) conferă poeziei armonie și echilibru compozițional și conduce la concluzia că opera literară este produsul activității neobosite a scriitorului, care selectează, „izolează, ordonează, clasifică și idealizează“ [1] datele lumii obiective și subiective.

Relația : autor—operă—cititor este evidențiată în această poezie prin metafore revelatorii, menite să țeasă legăturile și interferențele dintre acești termeni unificatori.

---

[1] Vezi detalierea acestei probleme, în : T. Vianu, *Estetica,* București, Editura pentru literatură, 1968, p. 92—117.

Metafore cu valoare de simbol în poezia „Fîntînile" de L. Blaga

Autor	Operă	Cititor
1. „Ctitor fii fîntînilor" / =artistul este un Meșter Manole. 2. „Osenește-te-n amiază / să aduni răsplată dreaptă. / O priveliște de noapte / negrăită te așteaptă" — =artistul sub arcadele timpului.	1. „Sapă, frate, sapă, sapă" /=procesul creației artistice. 2. „cînd s-arată că pămîntul / stele și-năuntru are — / nu numai deasupra-n zare"/ =descoperă semnificații adînci. 3. „Gura, inima ne-adapă" /=se adresează sensibilității umane. 4. „pînă cînd vei da de apă" /=transmite un mesaj estetic.	1. „Călători cu turmevie / să s-aplece"=interesul artistic al cititorului. 2. ... să se mire / de atîta adîncime / și de basmele din fire" / Să se curme-n piept cuvîntul" =receptarea operei implică atitudine contemplativă și activă.

În viziunea lui Blaga, scriitorul, ca individualitate artistică, se raportează, prin opera sa, la cele două dimensiuni filozofice : spațiu și timp. În această poezie, precum și în *Poeții,* metaforele transmit ideea : „ . . . Prin evii ce se nasc și mor, / Cîntînd, ei mai slujesc un grai pierdut de mult. / Adînc, prin semințiile ce-apar și-apun /."

Raportat la spațiul poetic în care se înscrie artistul, în comparație cu ceilalți confrați, el este cu atît mai original, cu cît abordează noi modalități artistice, într-o nouă viziune : „Prin sunet și cuvînt s-ar despărți, se-ntrec. / Își sunt asemenea prin ceea ce nu spun".

Artistul se topește ca individualitate în creația sa. Opera se exprimă, în locul lui, în raporturile sociale. Prin ea scriitorul devine nemuritor. De aceea opera trebuie să fie expresia trăirilor și a concepției scriitorului și să se adreseze sensibilității cititorului : „Pe drumul inimii mereu ei vin și trec" *(Poeții),* să propună dezbaterea asupra sentimentelor general-umane.

Meditația poetului L. Blaga asupra condiției artistului se realizează într-o formă mai condensată și mai abstractă în poezia : *Cerbul cu stea în frunte.* Aici metafora trece prin procesul fabulației și devine mit, avînd capacitatea de a uni, într-o imagine globală, lumea fascinantă a artistului de geniu.

Scanned with OKEN Scanner

Cerbul cu stea în frunte este un simbol luat din lumea basmului popular și reprezintă omul de excepție, fascinat de miracolul lumii și mistuit de setea cunoașterii. Coordonatele principale ale artistului de geniu sînt fixate treptat printr-o suită de metafore, cu o extraordinară forță cognitivă și expresivă.

Ca și în poezia *Autoportret* („Sufletul lui e în căutare / în mută, seculară căutare, / de totdeauna / și pînă la cele din urmă hotare"), artistul de geniu este văzut în ipostaza zbaterii pentru realizarea idealului absolut în artă, căci „El caută apa din care bea curcubeul / El caută apa, / din care curcubeul / își bea frumusețea și neființa" *(Autoportret)*. Este aici ideea că opera de artă străbate timpurile, dacă artistul i se dăruie în totalitate, dacă topește în ea întreaga sa ființă.

Artistul de geniu în poezia : „Cerbul cu stea în frunte" de L. Blaga

Dimensiunile metaforei :	Trăsăturile artistului de geniu :	Într-un anume context :
1. „Nu-l mișcă știutele / crînguri cu ciutele. /" 2. „Cărarea cu urmele / iezerul, umbrele / nu-l cheamă." 3. „... Copitele / sfarmă ispitele."	— originalitate și noutate ; — tendința de a depăși granițele comunului, ale banalului ; — învinge ispitele cunoașterii facile ;	— în raport cu ceilalți confrați ;
1. „Prin ceață cînd lunecă / zări el adulmecă", 2. „nu apropiatele / ci depărtatele" 3. „Ciulindu-și urechile / prinde străvechile / rotiri, sus, de tulbure / foc și murmure". 4. „Și-aude, subt naltele / unele, altele, / erele, sferele".	— pătrunde în esența lucrurilor, cercetează lumea transcendentă ; — aspirație spre idealul absolut ; — operează cu imagini sensibile și cu intuiții ; — Atinge sublimul, dominînd spațiul și timpul.	— în lumea lui specifică.

Scanned with OKEN Scanner

Căutător al sensurilor adînci ale existenţei umane, L. Blaga ne oferă, deci, prin metaforă, cheia prin care să deschidem sistemul hermeneutic al gîndirii sale poetice şi filozofice şi să putem pătrunde în cetatea cugetării sale magnifice. Metafora, în concepţia artistică a lui L. Blaga, ne conduce spre revelarea misterelor lumii existenţiale şi reprezintă însăşi esenţa creaţiei sale artistice, căci metafora nu poate fi numai obiectul de cercetare şi analiză a „poeticei sau a stilisticii, pentru că importanţa ei se proiectează imensă pe zările meditaţiei". „Metafora este a doua emisferă prin care se rotunjeşte destinul uman, ea este o dimensiune specială a acestui destin şi ca atare ea solicită toate eforturile contemplative ale antropologiei şi ale metafizicii" [1].

Desigur că studiile de specialitate, conjugate cu experienţa la catedră, oferă diverse modalităţi de interpretare a textului literar. Se cere doar responsabilitate şi pasiune în munca pe care noi singuri am ales-o. Modalităţile pe care le-am propus pentru interpretarea textului literar pot fi aplicate atît poeziei, cît şi operelor în proză şi dramatice, cu condiţia să alegem metoda ce asigură cît mai bine accesibilitatea interpretării textului. În limita acestui spaţiu nu ne-am putut opri mai mult asupra analizei prozei sau a dramaturgiei, dar am considerat că textul liric ridică mai multe întrebări în ceea ce priveşte perspectiva ce deschide drumul spre inefabilul poetic.

Operele în proză sau piesele de teatru pot propune şi alte unghiuri de vedere, prin care interpretarea textului ales să orienteze cititorul spre specificitatea fenomenului literar. Astfel romanul lui L. Rebreanu *Ion*, sau romanul *Morometii* de M. Preda pot fi interpretate (prin fragmentele cele mai semnificative, raportate la nivelul întregului roman) din perspectiva psihologiei personajului principal; opera lui Geo Bogza, *Cartea Oltului*, sau romanul lui Z. Stancu, *Desculţ* pot fi abordate din perspectiva socio-tematică (la nivelul întregii opere), iar analiza fragmentului semnificativ se va realiza din perspectiva stilistică. Alteori romanul, sau proza scurtă, se interpretează, pornindu-se de la arhitectonica operei, sau de la structurile narative, sau de la tehnica simbolului etc. Important este ca profesorul să găsească de fiecare dată elementele, „cheia" prin care să subordoneze celelalte valori ale operei, pentru ca analiza textului literar să faciliteze receptarea operei prin ceea ce o individualizează şi o impune ca valoare eternă.

---

[1] Blaga L., *Geneza metaforei şi sensul culturii*. În vol.: *Trilogia culturii*, Bucureşti, Editura pentru literatură universală, 1969, p. 289.

Scanned with OKEN Scanner

CONCLUZII

Mutaţiile sociale contemporane impun învăţământului nevoia dezvoltării ascendente şi accelerate, cu o maximă eficienţă prospectivă. În aceste noi condiţii, în care învăţământul trăieşte epoca modernizării, relaţia profesor-elev este investită cu noi funcţii, în raport cu ceea ce însemna ea în didactica tradiţională. Acum profesorul nu este chemat să transmită doar cunoştinţe, gata formulate, pe care elevul să le însuşească, ci trebuie să-l familiarizeze cu metode şi tehnici prin care el însuşi să descopere cunoştinţele.

Formarea stilului de muncă intelectuală este o necesitate imperioasă a învăţământului de azi, căci numai astfel elevul se va afla pregătit pentru perioada în care nu se va mai putea sprijini pe informaţiile primite în şcoală. Nu vom da elevului diploma numai pentru volumul de cunoştinţe pe care le-a însuşit în anii de liceu, ci şi pentru capacitatea de a-şi organiza raţional munca intelectuală, în scopul informării continue pe întregul parcurs al vieţii.

„A preda" literatura română înseamnă a subordona strategia didactică idealurilor formative, înseamnă a raporta procesul de predare-învăţare la conceptul de „educaţie la timpul viitor" [1]. În acest scop manualul de literatură română trebuie să pună accent pe modalităţile de însuşire activă a cunoştinţelor, în vederea dezvoltării gîndirii ştiinţifice şi a imaginaţiei creatoare a elevilor.

Manualul, instrument de lucru pentru elev, şi lecţia de literatură, cadru de evaluare a nivelului de receptare a operei literare, trebuie să solicite personalitatea creatoare a elevului, să-l angajeze în procesul complex de autoformare.

Această nouă coordonată a raportului profesor-elev în cadrul lecţiei nu reduce cu nimic şi nu diminuează rolul profesorului în realizarea aspectului formativ al învăţământului, ci dimpotrivă, sarcinile dascălului sporesc, deoarece eficienţa muncii sale la cate-

---

[1] Vezi, Mircea Herivan, *Educaţia la timpul viitor*, Bucureşti, Editura Albatros, 1976, capitolele II şi V.

Scanned with OKEN Scanner

dră nu depinde numai de cunoştinţele de specialitate pe care le posedă, ci şi de capacitatea de a organiza activitatea didactică în direcţia transformării elevului din obiect în subiect al educaţiei şi instrucţiei.

Munca profesorului de literatură română este cu atît mai dificilă cu cît el nu vine la lecţie doar cu informaţiile pe care şi le-a însuşit despre opera literară pe care o predă, ci cu întreaga sa pregătire de specialitate şi metodică, pentru a fi capabil de a organiza şi îndruma procesul de receptare a operei şi de evaluare a cunoştinţelor elevilor, desprinse din cercetarea textului literar. Succesul se asigură prin tactica şi strategia de care dispune dascălul în alegerea metodei de lucru şi a materialului didactic, a tipului şi a structurii organizatorice a lecţiei.

Perfecţionarea permanentă a profesorului în domeniul specialităţii şi al metodicii se reflectă direct asupra nivelului ştiinţific şi educaţional al fiecărei activităţi literare organizate cu elevii.

Prin această experienţă teoretică şi practică învăţăm că predarea literaturii române nu se poate realiza decît prin contactul direct cu opera literară, pe baza muncii independente cu fişele de studiu.

Caracterul deschis, plurivalent, al operei de artă explică marea varietate a tehnicilor de interpretare a textului literar. Important este ca profesorul să ştie să aleagă modalitatea caracteristică pentru textul literar ce urmează să fie interpretat, pentru a oferi elevilor calea cea mai sigură şi cu eficienţă maximă pentru înţelegerea operei literare ca sistem unic, desfăşurat în subsisteme, prin care ea se compune ca valoare estetică cu caracter peren.

Confruntarea elevilor cu opera literară contribuie la educarea sentimentului patriotic, la dezvoltarea conduitei etice şi la construirea profilului moral al personalităţii, prin infuzarea trăsăturilor luminoase caracteristice omului nou : cultul muncii, al adevărului şi al dreptăţii, simţul echilibrului şi al sacrificiului pentru un ideal înalt. Ele configurează, de fapt, trăsăturile gîndirii şi ale simţirii poporului român şi edifică coordonatele lui esenţiale. Cultivarea acestor idealuri conduce la dezvoltarea personalităţii elevului, favorizînd integrarea conştientă în marea colectivitate a neamului românesc.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

I. IDEOLOGIE, POLITICĂ

Ceaușescu Nicolae, *Cuvîntare la Plenara C.C. al P.C.R. din 18—19 iunie 1973, cu privire la dezvoltarea și perfecționarea învățămîntului* București, Editura politică, 1973.

Ceaușescu Nicolae, *Cuvîntare la Conferința cadrelor și activului de partid din învățămîntul superior,* București, Editura politică, 1974.

Ceaușescu Nicolae, *Raport la cel de al XI-lea Congres al Partidului Comunist Român,* București, Editura politică, 1974.

Ceaușescu Nicolae, *Expunere la Congresul educației politice și al culturii socialiste,* București, 2 iunie, 1976.

Plenara C.C. al P.C.R. din 3—5 noiembrie 1971, București, Editura politică, 1971.

Programul P.C.R. de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare a României spre comunism, București, Editura politică, 1975.

Directivele Congresului al XII-lea al P.C.R., București, Editura politică, 1978.

II. TEORIE, CRITICĂ ȘI ISTORIE LITERARĂ

Academia R.S.R., Istoria literaturii române, vol. II și III, București, Editura Academiei R.S.R., 1973.

Alecu V., *Curentele literare în literatura română,* București, Editura didactică și pedagogică, 1971.

Bărbulescu S., *Comentarii critice,* București, Editura pentru literatură, 1969.

Blaga L., *Trilogia culturii,* București, Editura pentru literatură universală, 1969.

Bote L., *Simbolismul românesc,* București, Editura pentru literatură, 1966.

Bălan Ion Dodu, *Octavian Goga — monografie* — ediția a II-a, București, Editura Minerva, 1975.

Călinescu George, *Istoria literaturii române (Compendiu),* București, Editura pentru literatură, 1968.

Scanned with OKEN Scanner

Călinescu George, *Opera lui M. Eminescu*, București, Editura pentru literatură, 1969.
Călinescu George, *Vasile Alecsandri*, București, Editura pentru literatură, 1965.
Călinescu George, *Principii de estetică*, București, Editura pentru literatură, 1968.
Cioculescu Șerban, *I. L. Caragiale*, București, Editura tineretului, 1967.
Cioculescu Șerban, *Tudor Arghezi*, București, Editura Minerva, 1971.
Ciopraga Constantin, *Mihail Sadoveanu*, București, Editura tineretului, 1966.
Ciopraga Constantin, *Literatura română între 1900—1918*, Iași, Editura Junimea, 1970.
Cocora Ion, *Dramaturgi români de azi*, București, Editura Albatros, 1980.
Crohmălniceanu Ov. S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, București, Editura Minerva, 1972.
Crohmălniceanu Ov. S., *Literatura română și expresionismul*, București, Editura Eminescu, 1971.
Crohmălniceanu Ov. S., *Tudor Arghezi*, București, E.S.P.L.A., 1961.
Doinaș Șt. A., *Lectura poeziei*, București, Editura Cartea românească, 1980.
Felea V., *Aspecte ale poeziei de azi*, București, Editura Dacia, 1980.
Gherea Dobrogeanu, *Studii critice*, vol. I, București, E.S.P.L.A., 1956.
Iosifescu Silvian, *Analiză și interpretare*, București, Editura științifică, 1972.
Itu Ion, *Structura operei*, în pregătire la Editura Meridiane, București,
Lovinescu Eugen, *Scrieri I, Critice*, București, Editura pentru literatură, 1969.
Livadă Melania, *Inițiere în poezia lui Lucian Blaga*, București, Editura Cartea românească, 1974.
Maiorescu Titu, *Critice*, București, Editura pentru literatură, 1966.
Manolescu Nicolae, *Romanul românesc (Arca lui Noe)*, București, Editura Minerva, 1980.
Marcus Solomon, *Poetica matematică*, București, Editura Academiei R.S.R., 1970.
Marino Adrian, *Critica ideilor literare*, Cluj, Editura Dacia, 1974.
Marino Adrian, *Introducere în critica literară*, București, Editura tineretului, 1968.
Marino Adrian, *Modern, modernism, modernitate*, București, Editura pentru literatură, 1969.
Mario de Micheli, *Avangarda artistică a secolului XX*, București, Editura Meridiane, 1968 (în românește de Ilie Constantin).
Martin Aurel, *Poeți contemporani*, București, Editura Eminescu, 1971.

Scanned with OKEN Scanner

Micu Dumitru, *Istoria literaturii române*, București, Editura didactică și pedagogică, 1964.
Micu Dumitru, *Opera lui Tudor Arghezi*, București, Editura pentru literatură, 1965.
Micu Dumitru, *Estetica lui Lucian Blaga*, București, Editura științifică, 1970.
Micu Dumitru, *Scriitori, cărți, reviste*, București, Editura Eminescu, 1979.
Micu Dumitru, *Lirica lui Lucian Blaga*, București, Editura pentru literatură, 1967.
Micu Dumitru și Manolescu Nicolae, *Literatura română de azi*, București, Editura tineretului, 1965.
Negoițescu Ion, *Analize și sinteze*, București, Editura Albatros, 1976.
Nicolescu G. C., *Viața lui Vasile Alecsandri*, București, Editura pentru literatură, 1965.
Ornea Z., *Sămănătorismul*, București, Editura Minerva, 1970.
Pascadi Ion, *Nivele estetice*, București, Editura Academiei R.S.R., 1972.
Petroveanu Mihail, *George Bacovia*, București, Editura pentru literatură, 1969.
Piru Alexandru, *Liviu Rebreanu*, București, Editura tineretului, 1965.
Piru Alexandru, *Analize și sinteze critice*, Craiova, Editura Scrisul românesc, 1973.
Piru Alexandru, *Poezia românească contemporană*, București, Editura Eminescu, 1975.
Piru Alexandru, *Permanențe românești*, București, Editura Cartea românească, 1978.
Popovici Dumitru, *Poezia lui Mihai Eminescu*, București, Editura tineretului, 1969.
Popa Marian, *Camil Petrescu*, București, Editura Albatros, 1972.
Pop Ion, *Avangardismul poetic românesc*, București, Editura pentru literatură, 1969.
Raicu Lucian, *Liviu Rebreanu*, București, Editura tineretului, 1967.
Rusu Liviu, *Estetica poeziei lirice*, București, Editura pentru literatură, 1969.
Rotaru Ion, *O istorie a literaturii române, vol. I și II*, București, Editura Minerva, 1971.
Sainte-Beuve, *Portrete literare*, București, 1967.
Simion Eugen, *Scriitori români de azi*, București, Editura Cartea românească, 1976.
Șîngeorzan Zaharia, *Mihail Sadoveanu. Teme fundamentale*, București, Editura Minerva, 1976.
Șora Mariana, *Cunoaștere poetică și mit în opera lui Lucian Blaga*, București, Editura Minerva, 1970.

Scanned with OKEN Scanner

Ungheanu Mihai, *Lectură și nocade*, București, Editura Cartea românească, 1978.
Vianu Tudor, *Arta prozatorilor români*, București, Editura pentru literatură, 1966.
Vianu Tudor, *Estetica*, București, Editura pentru literatură, 1968.
Vianu Tudor, *Scriitori români*, București, Editura Minerva, 1970.
Vianu Tudor, *Studii de literatură română*, București, Editura didactică și pedagogică, 1965.
Vianu Tudor, *Arghezi, poet al omului*, București, Editura pentru literatură, 1965.
Vianu Tudor, *Fragmente moderne*, București, Editura Meridiane, 1972.
Vianu Tudor, *Filosofie și poezie*, București, Editura enciclopedică română, 1971.
Vlad Ion, *Între analiză și sinteză*, Cluj, Editura Dacia, 1970.
Vlad Ion, *Lectura — un eveniment al cunoașterii*, București, Editura Eminescu, 1977.
Wellek R., Warren A., *Teoria literaturii*, București, Editura pentru literatură universală, 1967.
* * * *Analiză și interpretare*, București, Editura științifică, 1972.
* * * *Arghezi Tudor interpretat de :*, București, Editura Eminescu, 1970.
* * * *Bogza Geo interpretat de :*, București, Editura Eminescu, 1976.
* * * *Goga Octavian interpretat de :*, București, Editura Eminescu, 1974.
* * * *Petrescu Camil interpretat de :*, București, Editura Eminescu, 1972.
* * * *Poeți și critici despre poezie*, București, Editura Albatros, 1972.
* * * *Sadoveanu Mihail interpretat de :*, București, Editura Eminescu, 1973.
* * * *Ion Creangă interpretat de :*, București, Editura Eminescu, 1977.
* * * *Literatura română contemporană. I. Poezia*, București, Editura Academiei, 1980.

III. LUCRĂRI DE LIMBĂ ȘI STIL

Alexandrescu Sorin și Rotaru Ion, *Analize literare și stilistice*, București, Editura didactică și pedagogică, 1967.
Academia R.S.R., Gramatica limbii române, vol. I și II, București, Editura Academiei R.S.R., 1966.
Bojin Alexandru, *Studii de stil și limbă literară*, București, Editura didactică și pedagogică, 1968.
Bojin Alexandru, *Valori artistice argheziene*, București, Editura didactică și pedagogică, 1971.
Coteanu I., *Stilistica funcțională a limbii române*, București, Editura Academiei R.S.R., 1973.

Scanned with OKEN Scanner

Iordan Iorgu, *Limba lui Ion Creangă.* În : *Contribuții la istoria limbii literare din secolul al XIX-lea*, București, Editura Academiei, 1956.
Macrea Dumitru, *Probleme de lingvistică românească*, București, Editura științifică, 1961.
Mihăescu N., *Cum e corect ?*, București, Editura Ion Creangă, 1973.
Munteanu Ștefan, *Stil și expresivitate poetică*, București, Editura științifică, 1972.
Nicolescu Aurel, *Observații asupra limbii scriitorilor români*, București, Editura Albatros, 1971.
Nonea-Covrig Ion, *Noțiuni de compoziție și stil*, București, Editura didactică și pedagogică, 1979.
Roman Ion, *Vorbiți mai bine, scrieți mai bine românește*, București, Editura Minerva, 1978.
Romalo Valeria Guțu, *Corectitudine și greșeală*, București, Editura științifică, 1972.
Stati Sorin, *Călătorie lingvistică în țara muzelor*, București, Editura științifică, 1967.
Stati Sorin și Bulgăr Gheorghe, *Analize sintactice și stilistice*, București, Editura didactică și pedagogică, 1970.
Stati Sorin, *Douăzeci de scrisori despre limbaj*, București, Editura științifică, 1973.
Vianu Tudor, *Studii de stilistică*, București, Editura didactică și pedagogică, 1968.
Tohăneanu I., *Dincolo de cuvînt.* În : *Studii de stilistică și versificație*, București, Editura științifică și enciclopedică, 1976.
* * * *Modele de analiză literară și stilistică*, București, Editura Albatros, 1971.

IV. LUCRĂRI PEDAGOGICE IȘ METODICE

Alecu Viorel, *Studierea literaturii române în liceu*, București, Editura didactică și pedagogică, 1977.
Bărbulescu P., *Sistemul muncii educative în liceu*, București, Editura didactică și pedagogică, 1970.
Bratu Bianca, *Literatura și educația estetică a preadolescentului*, București, Editura didactică și pedagogică, 1970.
Bruner J., *Procesul educației intelectuale*, București, Editura științifică, 1970.
Bruner J., *Pentru o teorie a instruirii*, București, Editura didactică și pedagogică, 1970.
Bruner J., *Învățămîntul matematic în lumea contemporană*, București, Editura didactică și pedagogică, 1971.
Bojin Alexandru, *Orientări moderne în studiul literaturii române în școala generală și liceu*, Ploiești, Casa corpului didactic — Prahova, 1974.

Scanned with OKEN Scanner

Bunescu Vasile, *Instruirea programată*, București, Editura didactică și pedagogică, 1980, ediția a doua.
Dancsuly A., Salade D., *Educație și contemporaneitate*, Cluj, Editura Dacia, 1972.
Cerghit Ion, *Metode de învățământ*, București, Editura didactică și pedagogică, 1976.
Dottrens Robert, *A educa și a instrui*, București, Editura didactică și pedagogică, 1970.
Găvenea Alexandru, *Cunoașterea prin descoperire în învățământ*, București, Editura didactică și pedagogică, 1975.
Ghivirigă Luminița, *Relația profesor-elev în perspectiva lecției moderne*, București, Editura didactică și pedagogică, 1975.
Ionescu C. și Lăzărescu Gh., *Teoria literaturii (Noțiuni)*, București, Editura didactică și pedagogică, 1980.
Ionescu Miron, *Clasic și modern în organizarea lecției*, Cluj, Editura Dacia, 1972.
Landahere G., *Evaluarea continuă a elevilor și examenele*, București, Editura didactică și pedagogică, 1975.
Mihuț Ion, *Simbolism, modernism, avangardism* (îndrumări metodice), București, Editura didactică și pedagogică, 1976.
Piaget, J., *Psihologie și pedagogie*, București, Editura didactică și pedagogică, 1972.
Parfene Constantin, *Literatura în școală*, București, Editura didactică și pedagogică, 1977.
Stanciu Stoian, *Educație și tehnologie*, București, Editura didactică și pedagogică, 1973.
Stoica D. și Stoica M., *Tineretul și educația școlară*, Craiova, Editura Scrisul românesc, 1973.
Țîrcovnicu Victor, *Pedagogia generală*, Timișoara, Editura Facla, 1975.
Văidean G., *Cultura estetică școlară*, București, Editura didactică și pedagogică, 1967.
Handoca Mircea, *Excursia școlară*, București, Editura didactică și pedagogică, 1971.
Herivan Mircea, *Educația la timpul viitor*, București, Editura Albatros, 1976.
Ursu G. G., Mihăilescu F., *Analize și interpretări literare*, București, Editura didactică și pedagogică, 1975.
* * * *Metodica predării literaturii române în școala generală și liceu* (coordonator: I. D. Lăudat), București, Editura didactică și pedagogică, 1973.
* * * *Studii de metodică a limbii și a literaturii române*, București, Editura didactică și pedagogică, 1974.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINSUL

Cuvînt înainte ... 5

Resurecția idealurilor formative ... 7

A. Conceptul de învățămînt formativ ... 7

B. Raportul comandă socială-proces de învățămînt ... 8

C. Relația profesor-elev în condițiile modernizării învățămîntului ... 9

Capitolul I: Strategia lecturii ... 11

A. Preliminarii didactice ... 11

B. Cuvîntul în codul lecturii ... 13

C. Opera literară și nivelele receptării ... 17

D. Tehnici de lucru cu cartea ... 20

E. Cultivarea limbii literare ... 22

F. Textul literar — un pretext al vieții extrașcolare ... 28

Capitolul II: Clasic și modern în lecția de literatură română ... 31

A. Structura organizatorică a lecției ... 31

B. Metodele de predare din perspectiva modernizării învățămîntului 38

a. Metoda expunerii ... 39

b. Conversația ... 41

c. Problematizarea ... 43

d. Învățarea prin descoperire ... 47

e. Brainstormingul ... 57

f. Exercițiul ... 57

C. Comentariul literar ... 62

D. Tipologia lecțiilor destinate receptării operei literare ... 66

1. Lecții de predare-învățare ... 68

a. Lecție introductivă: Viața și activitatea literară a lui V. Alecsandri ... 68

b. Lecția de comentare a operei literare — *Mirabila sămînță* de L. Blaga ... 72

c. Lecția de încheiere sau de concluzii: M. Sadoveanu, un Ștefan cel Mare al slovei românești ... 74

Scanned with OKEN Scanner

2. Lecții cu caracter aplicativ 81
a. Lecția de formare a deprinderilor de studiere a textului literar : Structuri artistice în opera lui Ion Creangă 81
b. Lecția de recapitulare : L. Rebreanu — ctitor al romanului realist modern 92
c. Lecția de compunere : Lucrările de an 98
3. Structuri organizatorice în lecție 108
a. Lecția-prelegere : Reviste, grupări și curente literare în perioada interbelică 108
b. Lecția de învățare prin activitate în grup : *De ce-aș fi trist* de T. Arghezi 115
c. Lecția-dezbatere : T. Arghezi — demiurg al cuvîntului ... 120

Capitolul III. : Modalități de interpretare a textului literar 123
A. Considerații generale 123
B. Perspectiva structurală 126
1. *Mistrețul cu colți de argint* de Șt. A. Doinaș 126
2. Camil Petrescu — *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* 134
C. Perspectiva socio-tematică 138
1. O. Goga : *Clăcașii* 142
2. T. Arghezi : *Cîntare omului (La stele ; Cel ce gîndește singur)* 148
3. Dan Tărchilă — Teatru istoric 154
D. Perspectiva stilistică 164
1. G. Bacovia : *Negru* 166
2. L. Blaga — Dimensiunile metaforei în poezia autodefinirii ... 171
Concluzii 179
Bibliografie selectivă 181
Cuprinsul 187

Nr. plan : 6441. Coli de tipar : 11,75.
Bun de tipar : 4.09.1981. Ediția : 1981.

Întreprinderea Poligrafică „Banat"
Timișoara, Calea Aradului nr. 1.
Republica Socialistă România.

Comanda nr. 166.

Scanned with OKEN Scanner